BİN MAKİNE

Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi

Gerald Raunig

çeviri: Münevver Çelik

otonom
politika

BİN MAKİNE

Gerald Raunig

Bin Makine

Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi

Gerald Raunig

Gerald Raunig bir felsefeci ve sanat kuramcısıdır. Zürih Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde görev yapmaktadır. Aynı zamanda European Institute for Progressive Cultural Policies'de çalışmaktadır. Çok dilli yayın yapan *Transversal* adlı internet dergisinin ve radikal demokrat kültür politikaları üzerine Avusturya'da yayımlanan *Kulturrisse* adlı derginin editörlerinden biridir. Raunig sanatsal üretim ve bilgi üretimi arasındaki ilişkiyi bilişsel kapitalizm bağlamında incelemekte ve bu amaçla bir dizi ulus ötesi araştırma projesini koordine etmektedir. Yayımlanmış çalışmaları arasında *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement* (2010) [*Bin Makine: Toplumsal bir Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi* (2013)]; *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (2009); *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (2000) yer alır.

Otonom 53

Politika Dizisi 15

Bin Makine
Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi
Gerald Raunig

ISBN 978-975-6056-57-8
1. Basım Ekim 2013, İstanbul (1000 adet)

Kitabın Özgün Adı
Tausend Maschinen:
Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung
© Gerald Raunig, 2008
© Türkçe yayım hakları Otonom Yayıncılık, 2012

Çeviren
Münevver Çelik

Yayıma Hazırlayan
Sinem Özer

Kapak ve İç Tasarım
Mert İnan

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık Sanayi Tic. Ltd. Şti.
Tel (0212) 576 01 36

otonom yayıncılık

Yayınevi Sertifika no: 11821

Otonom Yayıncılık
Firuzağa Mah. Çukurcuma Cad. Yazıcı Çıkmazı No:2
Beyoğlu - İSTANBUL
Tel 0 212 244 87 09
Faks 0 212 244 87 88
e-posta: iletisim@otonomyayincilik.com
www.otonomyayincilik.com

Bin Makine

Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi

Gerald Raunig

Çeviren
Münevver Çelik

otonom
politika

İÇİNDEKİLER

7 Teşekkür

9 Bisikletler

19 Makine Fragmanları

33 Tiyatro Makineleri

51 Savaş Makineleri

65 Mayday Makineleri

77 Soyut Makineler

99 Sonsöz

Teşekkür

Bu kitabın kendisi küçük bir makinedir ve benim adım "sırf alışkanlık"tan dolayı bu kitaba eklendiği için, kitabın hazırlanmasına yardım eden, sorumluluk üstlenen, ilham veren ve çok daha fazlasını yapanların isimlerini anmamak için hiçbir neden yok: Isabell Lorey, Stefan Nowotny, Marcel Expósito ve Aileen Derieg ile hâlâ devam eden ortak çalışmalara ve tartışmalara, Alice Pechriggl ve Karl Reitter tarafından *Art and Revolution* adlı kitabımdaki makine kavramına yöneltilen dostane eleştiriye, Martin "pyrx" Birkner, Jens Kastner, Tom Waibel, Marty Huber, Birgit Mennel, Klaus Neundlinger Vassilis Tsianos'un önerilerine, Viyana Euromayday topluluğunun her 1 Mayıs'ta güvenilir biçimde yükselen militan enerjisine, Turia + Kant (Viyana), Traficantes de Suenos (Madrid) ve Semiotext(e) (New York / Los Angeles) yayınevlerinin üretken işbirliğine, editörlerle yapılan kapsamlı tartışmaların ardından bu kitap üzerine iki taslak çalışmanın yayımlandığı *Grundrisse* dergisi ile kurduğumuz dostane komşuluk bölgelerine ve son olarak, Avrupa ve ötesine taşan enstitü ağımız eipcp'ye minnettarım.

BİSİKLETLER

> Eğer çok ileri gitmesine izin verirseniz bu her şeyin sonu olabilir. Oy isteyen bisikletleriniz olabilir, bu bisikletler İl Meclisi'nde koltuk kazanabilir ve kendi saklı amaçları bakımından, yolları şimdi olduklarından çok daha kötü bir hale getirebilirler. Ama diğer yandan iyi bir bisiklet mükemmel bir yoldaştır ve bu büyük bir çekiciliktir.
>
> - Flan O'Brien, *The Third Policeman*

"Sorun bisikletle mi ilgili?" Flann O'Brien'ın *The Third Policeman* adlı romanındaki iki polisin sorduğu asıl soru budur. Bu romanda devlet aygıtının yetkilileri, aslen bisikletlerle, bisiklet veya bisiklet zili, pompası, dinamosu, farı hırsızlığıyla uğraşır. Bisiklet kornaları, jantlar, hız pedalları, üçlü vitesler, bisiklet kilitleri ve benzer eklentiler, kendisinden kaçmanın hiçbir şekilde mümkün olmadığı ince ve kapsamlı bir söylemin bileşenleridir. Hatta polisler öyle uzmanlaşırlar ki suçu çözmek için işi bizzat bisiklet çalmaya kadar götürürler. Sorunun yanıtı hayır olduğunda canları daha da sıkılır.

Oysa sorun sadece bisikletle ilgili olsa, hemen çözülür. İlk bakışta bisiklet oldukça basit bir teknik makine gibi görünür. Makine bilimine biraz ilgi duyan ve hakkında fikri olan herhangi biri, bisikletin nasıl çalıştığını kolayca kavrayabilir. Ama romanını 1940'ta yazan ve 1967'de yayımlayan Flann O'Brien, bisiklet ve insan arasındaki son derece değişken bir ilişkinin taslağını çizer. *Third Policeman*'ın semtinde atomcu teori iş başındadır; bu, maddenin parçalarının, atomların karşılıklı mübadelesi, akışı ile uğraşan tuhaf bir teoridir ve bu akış sadece, kesin olarak sınırlanmış bedenler ve özdeşlikler *içindeki* akışı değil, birbirine dokunan veya yakınlaşan, komşu bölgelerde birbiriyle bütünleşen bedenler *arasındaki* sınırsız akışı ifade eder. Bu akış, örneğin, yürüyen kişinin ayakları ile yol arasında, atla binicisi arasında, demircinin çekici ile dövülen demir çubuk arasında bulunur. Bağlaçlar, bağlantılar, eşleşmeler, geçişler ve birleşmeler.

Bu ayrıntılı icadın şaşırtıcı yanı şudur: Kişi bisikleti üzerinde ne kadar çok zaman geçirirse, kişiliği de bisikletin kişiliği ile o kadar iç içe geçer. Bunun, özellikle hareket tarzları ve bunlara eşlik eden olgular açısından özgün sonuçları vardır: Her zaman duvar dibinden yürüyen insanlar, mümkünse durmadan yürürler, asla oturmazlar, kollarıyla kendilerini korurlar ve durduklarında ağırlıklarını tamamen bir dirseklerinin üzerine vererek veya bir ayaklarını önde tutarak sırtlarını duvara yaslarlar. En kötü durumda, çok yavaş hareket ettiklerinde veya caddenin ortasında durduklarında yüz üstü yere düşerler ve kaldırılmaları veya itilmeleri gerekir. Sonuç olarak, *The Third Policeman* romanında, bu bileşik ve hareket halindeki asamblajın[1], bu makinenin şimdi yüzde kaçının bir bisiklet, yüzde kaçının bir insan olduğu sorusuyla ilgili nerdeyse kesin hesaplamalar vardır. Bu yüzde hesabı, elbette en çok postacı için kötüdür. Oysa bu meseleden sorumlu yasa ve düzen koruyucularının, görevlerini hiçbir zaman tam olarak kontrol altına alamadıkları, resmin bütününü hiçbir zaman aydınlatamadıkları, akışkan makineyi idarenin dikkatine bütünüyle sunmayı başaramadıkları açıktır; gerçekten de yüksek bir yüzdesi insandan oluşan, açıkça duygusallık ve cinsellik üretebilen bisikletler vardır ve bazen, onlar yaklaştıklarında üzerine düşünülecek olan şey anlaşılmaz biçimde kaybolur.

---

[1] Yazar burada Deleuze'ün *assemblage* kavramına gönderme yapmaktadır. *Assemblage*, Deleuze ve Guattari'nin *agencement* kavramının İngilizce karşılığı olarak kullanılmaktadır. Deleuze'ün dilinin, özellikle de kimi temel eserlerinin hâlâ çevrilmemiş olmasından dolayı, Türkçedeki kuruluşu henüz tamamlanmış değil. Sadece *Bin Yayla* değil Deleuze'ün felsefi problemi açısından da merkezi olan *assemblage* kavramının mevcut Türkçe karşılıklarındaki çeşitliliği (düzenleme, meclis, içtima, montaj, kümeleşme, top-

Claude Faraldo'nun, her yöne doğru çılgınca akıp giden *Themroc* (1972) filminde, insan/bisiklet makinesinin tamamen farklı bir nedenden dolayı devrildiği küçük bir sahne vardır: İnsan/bisiklet makinesi, insan parçası ortadan kaybolduğu için değil, dayandığı tamamlayıcı toplumsal bileşen çekildiği için devrilir. Tipik bir Fordist işgününün gösterilmesi ile baş-

---

luluk, bir araya getirme) bu boşluğu doldurmanın bir arayışı olarak görebiliriz. Bu arayışın, salt çeviriye özgü kaygıların da ötesinde, Deleuze'ün felsefesinin anlam zeminini temel alarak sürdürülmesinin çok daha üretken ve sağlıklı olacağını düşünüyoruz.

Deleuze açısından, yaşamı nesneleştiren örgütlenmeler, özneleşmelerdir. O, özne-nesne ikiliği kuran her türlü aşkınsal ve hiyerarşik yaklaşımı ontoloji dışı görür. Onun için felsefe anlamdır. Anlam kavramının kapısı, bizi içkinlik düzlemine çıkarır. Kişisiz, öznesiz, kolektif tekillikler ve bireylikler...varlık çokluktur. İçkinlik düzlemi fark ve farklılaşmaya içkin çalışır. Virtüellik ve edimsellik çelişkisiz iç içedir. Farklılaşmalara içkin tekilliğin hareketi. Bu bağlamda içkinlik düzlemi Deleuze'de ontolojiktir. Deleuze makine, rizomatik, organsız beden gibi kavramlar kullanmıştır. Fakat hiçbirisi içkinlik düzlemini işleten ve çalıştıran özgün ve genel bir örgütlenmeyi ifade etmemektedir. *Assemblage* ise doğrudan içkinlik düzleminin yatay ve dikey olarak işleyişini ifade etmektedir. Yaşamın, etik-politik tekilliğin "kolektif-birlikte-ortak" toplumsal örgütlenmesini dile getirmektedir.

Bu bağlamda *assemblage* kavramının Türkçe karşılığı bu derinliği ifade edecek bir durumda olmalıdır. Şimdiye kadar önerilmiş olan Türkçe karşılıklar bu anlamı ifade etmeye yetmemektedir. Bu nedenle bu çeviride hem devam eden bu arayışı hem de kavramın özgüllüğünü vurgulayabilmek için *asamblaj* sözcüğünü kullanmayı tercih ettik. (ç.n.)

layan filmin ilk kısmına toplumsal bağımlılık ve tabiyet temaları sinmiştir. İş dışındaki yaşam, her sabah işe gitmek için hazırlanmak ve işe gitmek için yola koyulmak bile, montaj hattı mantığına karşılık gelir: Fabrika, iş ve yol, bir zaman ağı içinde küçük parçalara bölünür ve standartlaştırılır. Hatta kahvaltıdan önce, hem teknik hem toplumsal bir makine olan mutfak saatinin yineleyen işleyişi, fabrikanın pürtüklü zamanını izler. Sapma yalnızca, Michel Piccoli'nin canlandırdığı ana karakter Themroc'un, hâlâ annesinin küçük dairesinde birlikte yaşadığı kız kardeşine duyduğu arzuda olduğu gibi, yalıtılmış özel imgelemin iç dünyasında gerçekleşir.

İkinci sahnede filmin ana karakteri bakımsız evinin arka avlusundan bisikletiyle caddeye çıkar. Trafiğe gelişigüzel ya da tesadüfen karışmaz. Tam olarak zamanlanmış ve tekrar yoluyla daha da kesinleşmiş olan işe giden yolun bir parçası olarak, caddeye çıktığında, karşı evin avlusundan bisikletiyle çıkarak tam da aynı anda trafiğe karışan iş arkadaşıyla buluşur. Sonra iki arkadaş, *tek* bir makine gibi birbirlerini karşılıklı olarak destekleyerek, omuz omuza bu uzun caddeyi bisikletleriyle geçerler.

Fordizmde toplumsallık, karşılıklı bağımlılık olarak toplumsal tabiyetin ve dayanışmanın eşzamanlılığını imler. Metroya akın eden kitleler, tekbiçimlilik ve tekrar, fabrika girişinde zımbalanan giriş kartları, aynı anda bir sürü küçük makine icat ederek ve bunları birbirine kenetleyerek özneleri Fordist toplumsal makine içindeki çarklar olarak kuran disiplin ve gözetlemenin her yerde ve her zaman mevcut olan *dispositif*leri... Örneğin bu, *Themroc*'ta, giriş salonundaki gözetmenin kalemtıraşı ile sekreterin manikür yaptığı törpü arasındaki eşzamanlılıkta açıkça görülür. Yine de orada burada küçük farklar baş gösterir. Themroc bunu *dispositif*in kadir-i mutlaklığına terk etmez. İlk büyük patlama, tuvaletteki dönüşüm, bulaşıcı haykırış, cinsel özgürlüğe dönüş: Filmin başlangıcındaki ufak sapkın anıştırmalarda zaten hissettirilmiş olan şey, filmin devamında Fordist sınırlardan anarşist bir alana doğru vahşice bir kaçış içinde yeşerir.

Themroc, dönüşümün bir faili, Fordist rejimden kaçan bir yaşamın ışıldamasıdır. Bu dönüşümde yeni silahlar icat eder. Makinelerin dişlileri arasına tahta ayakkabı sıkıştırmak yerine, onun sabotajı fabrikadan kaçış biçimini alır. Fabrikadan kaçar ve kaçarken fabrikadaki soyunma odasının düzenini bozar ve raylar üzerinde yürüyerek metronun hareket saatlerini sekteye uğratır ve toplu taşımanın düzenini değiştirir. İktidar, iktidar ilişkileri ve iktidar koşulları her yerde mevcuttur, ama Themroc'un direnişi asli ve üretkendir. Themroc fabrika düzeninden kaçarak tamamen yeni bir alan icat eder. Kesintiler, kopuşlar, kırılmalar ve parçalanmalar. Piccoli, Fordist *dispositif*in tam ortasında, odasının kapısını duvarla örerek, dış duvarı balyozla yıkarak, mobilyaları avluya atıp yeni bir çılgın hayata başlayarak yeni bir *dispositif* tasarlar.

Haykırma, çarpışma ve hayvanca inleme, ki filmde, bildiğimiz dilde tek bir sözcük kullanılmaz, bulaşıcı olacaktır. İkna, silah kullanmakla tehdit etme, gülme gazı, duvar örme gibi türlü ve en basit yollarla düzeni yeniden kurmaya çalışan devlet aygıtından gelen saldırılar, kahkahayla geri püskürtülür. Bu sahne içinde, sonunda iki polis şişe geçirilip kızartılır ve yenir. Themroc/Piccoli, dışarıya ve yeni, özgür ilişkilere açılan kendi evinin içinde farklı bir hayat yaşamaya kalkışırken, ertesi sabah dışarıda, caddedeki iş arkadaşı tamamlayıcı toplumsal bileşenin geri çekildiğini deneyimler: Karşılıklı olarak desteklеme ve desteklenmenin gündelik ritüeline alışmışken, avlusundan caddeye çıkarken yeni durumu görmez ve birden bire bisikletiyle devrilir. Toplumsal tabiyet makinesi, bağımlılık ve dayanışmanın eşzamanlılığı artık yoktur. Bir sonraki sabah iş arkadaşı, bisikletine destek tekerlekleri takmıştır.

Luigi Bartolini, *Ladri di Biciclette* adlı romanını 1946'da yayımladı. Bundan çok kısa bir süre sonra Vittorio de Sica bu romanı İtalyan yeni gerçekçiliğinin klasiklerinden birine dönüştürdü ve amatör oyuncuların oynadığı ve doğrudan Roma sokaklarında geçen bir film çekti. *Bisiklet Hırsızları* filmi 1948'de gösterime girdi. Bartolini başta romanın filme uyarlanmasını kabul etmişti, ama sonra Sica'nın radikal müdahalesine öfkeyle karşı çıktı. Filmin senaryosu, bazı yerlerde kitabın konusunu çeşitlendirse bile, kitaptan filme geçişteki asıl dönüş, öznenin konumundaki dönüşte ortaya çıkar: Kitabın birinci tekil şahıs anlatıcısı, bağımsız bir sanatçı-özne olarak, Roma'daki hırsızların psikolojisi, felsefesi ve ekonomisini ustalıklı, mesafeli ve ahlaklaştırıcı bir tarzda inceleyen bir burjuva şairken, yeni gerçekçi filmin ana karakteri işçi Antonio, buna karşıt bir anlamda "özne"dir: Gündelik hayatın acımasız baskılarına *tabidir*[2] ve onlar karşısında korunmasızdır. Kitabın kahramanı için bisiklet hırsızlığı, soğukkanlı, planlı ve neredeyse lüks bir araştırmaya başlamasının nedenidir; bisikleti ya da hırsızı takip etmek ve hatta hırsızlığın kendisi zarif bir spor, hatta sanattır. Filmin anti-kahramanı için ise durum tamamen farklıdır: Onun için bisiklet hırsızlığı çılgınca ve telaşlı, rastlantısal ve güdümlü bir harekete dönüşür, olasılığa ve falcılığa dayalıdır. Roma'nın karmaşık coğrafyası içinde hırsızlık ve yeniden edinme döngüsü, kitaptaki şairi güvenlik nedeniyle iki bisiklete sahip olmaya yöneltirken, filmin başkahramanı Antonio bisikletini ancak kısa bir süreliğine elinde tutabilir. Filmin hikâyesinin başlangıcında, savaş sonrası işsizliğin ve acımasız yoksulluğun tam ortasında gösterilen Antonio, ancak bir bisiklete sahip olduğunda yapabileceği afiş asma işini bulur. Genç ailesinin yatak çarşafları, eski bisikletini geri almak için rehin dükkânına verilir.

Antonio'nun bisikleti, daha işe başladığı ilk gün merdivenin üzerinde ilk posterini asmaya çalışırken çalınır. Bu yalnız başına yapılan bir hırsızlık değil, her şeyden önce yeri özenle gözden geçirmiş, mükemmel koordinasyonlu bir işbölümü içinde işleyen birkaç bileşenin *asamblaj*ıdır. Göze çarpmayan elbiseler giymiş bir adam rastgele bisikletin yanında durur, daha genç olan diğeri başında bir "Alman kasketi" ile doğru anı bekler ve bisikletin üzerine atlayarak hızla uzaklaşır. İlk adam hırsızlığı görmemiş gibi davranır ve tesadüfen Antonio'nun yoluna çıkmış gibi yapar, sonunda üçüncü bir adam, Antonio'nun bisikletin peşinden gitmek için bindiği arabanın üzerine asılarak onu yanlış yöne götürür. Antonio'nun bu koordineli bisiklet hırsızları ile başa çıkmak için hiç şansı yoktur. Suç mahalline geri döndüğünde bütün olası görgü tanıkları olayı unutmuştur bile.

---

[2] İngilizcede *subject* sözcüğü, "özne" ve "tabi olan" anlamlarına gelir. Yazar, ayrıca sözcüğün bu ikircikli anlamını vurguluyor. (ç.n.)

Antonio, bisikletini geri almak için polise başvurduğunda ilk polis olayla ilgilenmeyi üstlenir, ama daha sonra hemen vazgeçer; olay kayıtlara geçirilmiştir ama olayın kurbanı bisikletini kendisi aramalıdır. Kitaptan çok daha yoğun bir biçimde, film tam da bu noktada başlayan, bisikletin aranmasına odaklanır, Piazza Vittorio'daki karaborsadan başlayarak, bisiklet hırsızlarının inanılmaz miktarlardaki vurgunlarını dolaşıma soktuğu ve çalıntı mallar yığının sonu gelmez bir biçimde aktığı Porta Portese'ye kadar bütün şehir umutsuzca dolaşılır. Bisiklet hırsızları bir bisikletin kolayca fark edilebileceğini düşündükleri için, onu parçalara ayırır ve sonra bisikletin her bir parçasını, kornasını, frenlerini, lastiklerini, jantlarını, pompasını, pedallarını, dinamosunu, farlarını vb. ayrı ayrı satmaya çalışır. Bu yüzden Antonio ve arkadaşları, karşılarındaki manzarayı tararken dikkatlerini bölüştürür: Biri jantlara, diğeri lastiklere, bir diğeri kornaya ve pompaya bakınır. Ama bisikletin parçalarını değiştirme ya da bisikleti başka bir renge boyama gibi türlü gizleme stratejileriyle, bisikletin özel nitelikleri ortadan kaldırılır ve böylece bisikletin kimliği artık teşhis edilemez hale getirilir. Hızla olay yerine gelen ikinci polis de pek de olayı çözmekle ilgileniyormuş gibi değildir. Bartolini'nin kitabında karaborsadaki satıcılar arasında polisler bile vardır ve hatta bisiklet işiyle yasal yollardan uğraşanlar da aynı şekilde bisiklet hırsızlarının ağına dâhildir.

Çılgınca ama başarısızlıklarla sürmekte olan bu bisiklet arayışının yanında ve altında, film aynı zamanda hırsızların toplumsal makinesine dair bir araştırma yürütür. Porta Portese'de işçi Antonio, bir anda çalınan bisikletini sürmekte olan genç hırsızı görür ama sonra onu yine gözden kaybeder. Bu genci ikinci kez gördüğünde de peşine düşer ve ailesiyle yaşadığı yere kadar onu kovalar ve sonunda yakalar. Aynı sırada, akıl almaz bir kalabalık olarak toplumsal makineyle tanışır. Mahallenin yarısı, sara krizi geçiren genç hırsızla dayanışır, çağrılan ve gencin dairesini araştıran polis ise Antonio'yu dava açmaması için ikna eder. Bisiklet hırsızlarının toplumsal makinesi tamamen sınırsız hale gelir, dışarıda ve içerideki sınır çizgileri artık ayrıt edilemeyecek şekilde birbirinin içine geçer. Sonuçta içine düştüğü çaresizlikten, Antonio bizzat bir bisiklet hırsızı olmaya karar verir ama daha ilk girişiminde yakalanarak başarısız olur.

Filmde ekonomik koşullara tamamen tabi kılınmış olan işçi-öznenin konumu; bisiklet hırsızlarının makinesel ortamına kitaptaki burjuva şairin kurgusal egemenliği kadar az ışık tutmaktadır. Kitaptaki ve filmdeki öykülerde ana karakterlerin çok farklı olan kaderlerini birlikte okumak bile bize aslında yardım etmez. Kitapta ve filmde egemen veya tabi kılınmış olarak çok farklı ortaya konan öznenin iki boyutu, toplumsal tabiyetin bu iki-yönlü *dispositif*i, bisiklet hırsızlarının arı kümesi gibi hareket eden bu makinesini kavramaya yetmez. Egemenlik ve tabiyet ikiliğini terk eden bir özne kavramı bile, bu iki kutbun tamamlayıcı bir biçimde kuruluşu bile, özneleşmenin makinesel tarzlarının ancak sınırlı bir kavranışına götürür. Burada, yani bisiklet hırsızlarının ve karaborsanın arı kümesi biçimindeki toplumsallığında açıkça söz konusu olan şey, önce hesaplama, ölçme ve pürtüklendirme yoluyla özneleri bir devlet aygıtı olarak kurmayan ama sonra onların kapsamlı toplumsal tabiyetlerini ve bağımlılıklarını güvence altına alan çok daha yayılmış bir biçimdir. Burada işlemekteymiş gibi görünen şey, kavranması zor olan, görünür bir hiyerarşi ve algılanabilir bir tabiyet olmaksızın icat etmeyi ve elbirliğini teşvik eden *makinesel köleliğin* saydam olmayan bir biçimidir. Hatta bu biçim, devlet aygıtlarını üst-kodlamaya ve bunları makinenin *dispositif*i içine katmaya muktedirdir.

Bisiklet hırsızlarının asamblajı, üç bisiklet makinesinin de ikirciklerini çok açık biçimde gözler önüne serer: bisikletlerin oy kullanmak isteyebileceği ve İl Meclisi'nde koltuk talep edebileceği tehlikesi; filmde gösterilmeyen ama 1970'lerden beri gerçekleştiğini bildiğimiz, Themroc'un isyanının fark kapitalizmiyle bütünleşmesi; son olarak mafya, hatta belki de faşist mikro-politika olarak bisiklet hırsızları makinesi. Tüm bunlar makinenin yanardöner ve değişken ikircikliğinin negatif kutuplarıdır. Buna karşın ve öte yandan bunun muazzam bir çekiciliği vardır.

MAKİNE FRAGMANLARI

Ama emek araçları sermayenin üretim sürecine dâhil edildikleri andan itibaren farklı başkalaşımlardan geçer, bunların en üst aşaması, makine *ya da daha ziyade bir otomat, kendiliğinden hareket eden devindirici bir güç tarafından harekete geçirilen* otomatik bir makine sistem*idir; bu otomasyon sayısız mekanik ve entelektüel organdan oluşur, öyle ki bizzat işçiler bu otomasyon sisteminin sadece bilinçli eklentileri haline gelir.*

- Karl Marx, *Makineler Üzerine Fragman*[1]

Aksine makineyi insani bir biyolojik organizmayla ilişkili olarak değil, toplumsal bir bedenle dolaysız ilişkisi içinde kavramamız gerektiğini düşünüyoruz. Durum böyleyse, artık makineyi, kendi ilerlemesini sürdürürken başlangıç noktasını soyut insanda bularak, aleti izleyen yeni bir kesit olarak değerlendirmek uygun değildir. Çünkü insan ve alet zaten ele alınan toplumun eksiksiz bedeni üzerindeki makine parçalarıdır. Makine her şeyden önce, eksiksiz bir bedenin ve bu beden üzerinde dağıtılmış oldukları ölçüde makineleştirici olan insanın ve aletlerin makine-üretmesi ile kurulan toplumsal bir makinedir.

- Gilles Deleuze, Fèlix Guattari,
Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1[2]

---

[1] Karl Marx, *Grundrisse*, c.2, çev. Arif Gelen, Ankara: Sol Yayınları, 2003, 167. (ç.n.)

[2] Gilles Deleuze ve Fèlix Guattari, *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. F. Ege, H. Erdoğan ve M. Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012, 523-24. (ç.n.)

Sorun makineyle mi ilgili? Bu soruyu yanıtlamak kolay değildir, ama doğru biçimde ortaya konmuştur. Soru kesinlikle şöyle olmamalıdır: "Bir makine nedir?" ya da "Kim bir makinedir?" Bu, özle değil olayla ilgili bir sorudur, *"-dır"* ile değil, *ve* ile ilgili, bir makineyi oluşturan birleştirmeler ve bağlantılar, bileşimler ve hareketlerle ilgili bir sorudur. Dolayısıyla "bisiklet... dır" demek meselesi değildir bu, örneğin bir makinedir demek; bu daha ziyade bisiklet *ve* onu süren kişi; bisiklet *ve* onu süren kişi *ve* karşılıklı olarak birbirini destekleyen bisiklet ve onu süren kişi; bisikletler *ve* bisiklet hırsızları vb. demekle ilgilidir.

Oysa sıradan makine kavramı, bir amaç için kullanılabilirliği kadar fiziksel sınırı ve yalıtılmışlığı ile de kesin olarak tanımlanabilen teknik bir nesnedir. Bu özelliklerin günümüzde ne kadar geçerli olduğu bir yana, eskiden makine oldukça farklı biçimde, yani yararlılığı ile özgül olarak kavranamayacak ve tanımlanamayacak karmaşık bir bileşim ve asamblaj olarak kavramsallaştırılırdı. Makine teriminin anlamı, 13. yüzyıldan itibaren giderek teknik, mekanik ve görünüşte açıkça sınırlandırılabilir anlamıyla kısıtlanmış ve 17. yüzyıldan itibaren terimin radikal anlam ayrımı olarak geliştirilmiştir. Terim, var olmaya devam eden Latincedeki *machina* kavramı ve onun türevlerinin yanı sıra Fransızcada salt teknik bir terim olarak kullanılan *machine* sözcüğünün etkisiyle Almanca ve İngilizceye girmiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda teknik aygıtların ve aletlerin gelişiminde yaşanan muazzam sıçramayı, onların yaygınlaşmasını ve toplumun olası her alanında onlar hakkındaki bilginin artmasını, 19. yüzyılda teknik aygıtların ekonomik *dispositif*inin, başka bir ifadeyle bu aygıtların ekonomik işlevselliğinin ve üretkenlik artışı için sömürülmesinin *dispositif*inin gelişimi takip etmiştir.

Daha önce sadece teknik bir anlam taşımayan kavramların bir asamblajı olan daha geniş anlamlı *machina* kavramının keskin bir şekilde sınırlandırılması ilk olarak 17. yüzyılda başlamış ve bununla birlikte makinesel olanın çeşitli boyutlarının hiyerarşikleştirilmesi devreye sokulmuştur. Terminolojik alanın darlaştırılmasına aynı zamanda teknik yananlamın bütün diğer anlamları giderek marjinalleştirmesi ve metaforlaştırması eşlik etmiştir. Bu dönem, makine olarak insan, makine olarak devlet ve makine olarak dünya gibi metaforların çoğalışına tanık olmuştur: Hem makro hem de mikro düzeyde yararcı ve işlevsel bir düzen için evrensel bir metaforun kullanıma sokulmasıyla birlikte, insan organlarının işlevsel ve organizasyonel tarzı, komünal yaşam ve hatta bütün kozmos, sınırlandırılmış teknik makine kavramı ile açıklanır hale gelmiştir.

Makine kavramının 20. yüzyılda bütünüyle gerçekleşecek olan kod-çözümünün/yeniden-kodlanmasının bir belirtisi, daha 19. yüzyılın sonlarında hâlihazırda mevcuttu. Bir yanda teknik makinelerin ekonomik işlevselliğine dair yapılan hatasız hesapların, diğer yandan toplumsal-romantik Ludizmin oluşturduğu kutuplaşmanın ötesinde, Sanayi Devrimi'nin sonunda bütün Avrupa'ya yayılışıyla aynı sırada, 20. yüzyılın ikinci yarısındaki genelleşmiş makine düşüncesine giden yol doğrultusunda belirgin bir hareket söz konusuydu: 1857-58 arasında kaleme aldığı *Grundrisse, Ekonomi Politiğin Eleştirisinin Temelleri* adlı çalışmasının "Makineler Üzerine Fragman" bölümünde Karl Marx, emek araçlarının basit emek aleti olmaktan çıkıp sabit sermayeye, başka bir ifadeyle teknik makinelere ve "makine sistemi"ne karşılık gelen bir biçime dönüşmesine dair fikirlerini geliştirdi.

Genelde Marx makineyi, bir "artı-değer üretme aracı" olarak, yani işçilerin emeğini azaltmak için değil, bu emeğin sömürüsünü en uygun hale getirmek için düşünülmüş bir araç olarak görür. Marx "makine sistemi"nin bu işlevini *Kapital*'in 13. Bölüm'ünde üç bakımdan tanımlar: emek gücü olarak insanın (özellikle kadın ve çocuk emeğinin) kullanılabilirliğini arttırmak, işgününü uzatmak ve emeği yoğunlaştırmak. "Makineler Üzerine Fragman"da Marx özellikle, kendisinin (ve diğerlerinin) açıklamış olduğu üzere, sonunda makinenin, emek aletinin tersine artık tekil işçinin emek aracı olarak anlaşılamayacak hale geleceği tarihsel gelişmeye yoğunlaşır: Makine, işçilerin ve eğitimli kişilerin bilgisini ve becerisini, nesnelleşmiş bilgi ve beceri olarak çitler; kendi içkinlik düzlemi içinde dağılmış bulunan işçiler karşısında hâkim ve merkezi bir güç olarak yer alır. Bu bakış açısından, özneleşme ve toplumsallaşma tarzları kesinlikle makinenin dışarısı olarak görülmemeli (ve dolayısıyla makine metaforları olarak kurulmamalı), bunun yerine teknik makine sisteminin içinde çitlenmiş olarak anlaşılmalıdır.

Marx insanlarla makineler arasındaki ilişkiyi öncelikle *toplumsal tabiyet* olarak; makinenin, "bizzat makine sisteminin işleyişi içinde boyunduruk altına alınmış" olmasıyla mekanik sistemin bir parçası, bu makine sisteminin canlı eklentisi, onun hareketinin aracı olarak işlev gören dağıtılmış işçilerin canlı emeğinin içindeki yabancı bir güç biçiminde devreye girmesi olarak görür. Burada Marx, makineyi devasa bir organizma, insanları ise onun bağımlı, mal edinilmiş bileşenleri olarak betimleyen metafor çiftini izliyor gibidir. Burada sermaye, "bir bütün olarak üretim sürecine tabi olan" canlı emek üzerindeki güç olarak gelişir.

Ama "kendiliğinden hareket eden devindirici bir güç" tarafından harekete geçiriliyormuş gibi görünen otomatik makine sistemi, bu otomasyon, "Makineler Üzerine Fragman"da Marx tarafından salt teknik aygıt, salt anorganik, canlı olmayan bir bileşim değil, daha ziyade "sayısız mekanik ve entelektüel organdan oluşan" bir şey olarak tahayyül edilir. Aygıtları çalıştıran işçiler, makinenin olduğu kadar, makineyi geliştiren ve onun toplumsal çevresini oluşturan iktisatçılar, yöneticiler ve mühendisler gibi kimselerin entelektüel ve bilişsel emeğinin de bir parçasıdır. Dolayısıyla Marx bir yandan işçilerin kendi üretim araçlarından koparılmasını, makineler tarafından belirlenmelerini, canlı emeğin nesnelleşmiş emek tarafından tahakküm altına alınmasını formüle ederken, diğer yandan insan ve makineler arasında terse çevrilmiş bir ilişki biçimini sunar: kendi çalışma ve yaşama koşullarını kolaylaştırmak için insan tarafından kullanılan araçlar olarak makine yerine makinenin bir aracı haline gelen insan. Bu bakış açısından, insanın makine üzerindeki, nihai olarak onun aksamalarını engellemek ile sınırlı olan eylemi, giderek makine sisteminin düzenine tabi kılınır ve yoksa tersi değil. Hatta makineyi geliştirmenin içerdiği maddi olmayan, entelektüel ve bilişsel emek bile, teknik aygıt içinde çitlenmiş olması nedeniyle, makinenin, makine içinde etkin olan insan bileşenleri üzerindeki yabancı, insan-ötesi gücü haline gelir.

İşçiler ve emek araçları arasındaki ilişkinin makinenin insan üzerindeki tahakkümü yönünde ters çevrilmesi, yalnızca aletten karmaşık teknik aygıta geçişi ifade eden doğrusal gelişmeyle ve emek sürecindeki hiyerarşiyle değil, aynı zamanda bilgi üzerindeki iktidarın terse çevrilmesi olarak tanımlanır. Toplumsal tabiyetin mantığı içinde "bütün bilimler sermayeye hizmet etmeye mahkûm edilmiş" gibidir. Bütün bilgi biçimlerinin makine içinde nesnelleştirildiği süreç boyunca, bu bilginin üreticileri bütünlüklü yeteneklerini ve emek süreci üzerindeki güçlerini kaybeder; bizzat canlı emek kendisini bir yanda makinede nesnelleşmiş ölü emek olarak, diğer yanda makine sistemi içinde pek çok noktaya dağılmış canlı işçiler arasında bölüştürülmüş olarak algılar.

Makineler Üzerine Fragman'daki Marx için bile, devasa, kendi kendini etkinleştiren makine, bir mekanizmadan çok daha fazlasını ifade eder. Makine artık sadece teknik özellikleri ile sınırlandırılmaz, tersine o, mekanik-entelektüel, hatta toplumsal bir asamblajdır: (Makine olarak) teknoloji ve bilgi, işçiler üzerinde tek yönlü bir etkiye sahip olmasına rağmen, makine, yalnızca teknoloji ve bilginin, mekanik ve entelektüel olanın bir birleşimi değil, aynı zamanda ve bunun da ötesinde, en azından dağınık işçilerin koordinasyonunu sağladığı oranda, toplumsal "organlar"ın bir birleşimidir. Burada açık olan şey, her şeyden önce, *toplumsal tabiyet* ve *makinesel kölelik* biçimindeki ikili ilişkinin bir öngörüsüdür: Makine yalnızca kendi öznelerini biçimlendirmekle, emek araçlarının gelişmesinin son aşamasında işçileri birer otomat, birer aygıt, birer yapı ve salt teknik makine olarak yapılandırmakla ve pürtüklendirmekle kalmaz; aynı zamanda makineyi harekete geçirip işletmekle yetinmeyen ve sürekli geliştiren, yenileyen ve hatta icat eden mekanik, entelektüel ve toplumsal "organlar" da bu makineye nüfuz etmiş olarak bulunur.

Yine de makine, toplumsal tabiyet ve makinesel köleliğin bu ikili ilişkisini aşmanın ışığını, dolayısıyla insan zekâsının zorunlu olmasa bile olanaklı kolektifliğini üretir. Fragmanın iyi bilinen bir pasajında Marx, daha sonra özellikle İtalyan İşçi ve Post-İşçici hareket açısından makine teorisinde özgürleştirici bir dönüş için genel referans noktası haline gelecek olan *genel zekâ* kavramıyla bu potansiyelin önünü açar: Makineler "*insan beyninin organlarıdır ve insan eliyle yaratılır*; bilginin gücünün nesnelleştirilmiş biçimleridir. Sabit sermayenin gelişmesi, genel toplumsal bilginin ne derece *üretimin doğrudan gücü* haline geldiğini, dolayısıyla bizzat toplumsal yaşam sürecinin koşullarının ne derece genel zekânın denetimi altına girdiğini ve genel zekâya uygun biçimde dönüştürüldüğünü gösterir. Toplumsal üretim güçlerinin, yalnızca bilgi biçiminde değil, aynı zamanda toplumsal pratiğin ve gerçek yaşam sürecinin dolaysız organları olarak ne derecede üretildiğine işaret eder" (MEW 42, s.602 [*Grundrisse* c.2, s. 176]).

Makineler Üzerine Fragman, yalnızca, bilgi ve becerinin sabit sermayede "toplumsal beynin genel üretici güçleri" olarak biriktirildiğine ve soğurulduğuna, üretimin bilgiye dönüştürülmesi sürecinin sermayenin eğilimi olduğuna dikkat çekmekle kalmaz, aynı zamanda bu eğilimin tersine de işaret eder: Bilgi ve teknolojinin birleşmesi, sabit sermayede tüketilmez; bu birleşme teknik makine ve onda nesnelleşen bilginin ötesinde, sadece makinesel kölelik olarak değil aynı zamanda maddi olmayan emek kapasitesi olarak toplumsal elbirliği ve iletişim biçimlerine de gönderme yapar. Daha sonra (post-) İşçici teorinin de vurgulayacağı gibi, bu emek biçimi, birikime olanak veren koşulları yıkabilir. Marx, Makineler Üzerine Fragman'da en azından üretim güçlerinin ve toplumsal ilişkilerin, sermayenin üzerinde yükseldiği temeli havaya uçuracak maddi koşullar olduğunu yazar.

Daha 19. yüzyılda, teknik aygıtların toplumsal asamblajlar ve kolektif bir kapasite olarak zekâyla birleşmesini gerçekleştiren ve bunun devrimci potansiyellerini fark eden makinesel bir düşünüş ortaya çıkmıştı. Çeşitli akımlar içinde, farklı alanlarda ve disiplinlerde, makinenin anlamını teknik bir makine terimi içinde darlaştırma ve kesinleştirme yönünde üç yüzyıldan beri hâkim olan eğilim şimdi terse dönüyor. Bir emek aracı olarak hizmet eden insan elinin teknik aygıtları işleten bir ele dönüşmesinin, elin kendisinin aygıtın bir protezi haline gelmesinin, makinenin tam otonomisinin ve insanın makineye tabi kılınmasının uzun doğrusal tarihi artık önemini yitiriyor. Makine kavramı, teknik aygıtların tanımlanması ile sınırlandırılmadığı ölçüde, artık yalnızca teknik makinelerden başka bir şeyin mekanik işleyişine dair bir metafora gönderme yapmıyor. Bu tür düşünceler hâlâ hâkim olsa da, yerlerini giderek teknik makineyi, makine teriminin arkasında yatan çok daha genel bir makine kavramına işaret ederek kavrayan bir düşünme biçimine bırakıyor. Fütürizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizmin aşırı edebi makine fantezilerinden tutun da, yalnızca Norbert Wiener'in[3] sibernetik ve sosyo-sibernetik alanda yaptığı araştırmalara değil, aynı zamanda örneğin Canguilhem ve Simondon gibi, bilim felsefesi içinde giderek gelişmekte olan makine üzerine araştırmalara ve 20. yüzyılın sonunda Donna

---

[3] Sibernetik kapitalizme yönelik post-situasyonistlerin kapsamlı eleştirisi için bkz. Tiqqun, *Cybernetics and Revolt*, Zurich-Berlin: Diaphanes 2007. Bu makaleler polemik niteliğinde olsalar da makineleşmeye, özellikle de soyut makine kavramına dair sınırlı bir yorum sunarlar.

Haraway'in ve Uluslararası Siberfeministlerin sayborg teorilerine kadar, kapsamlı bir makine anlayışının giderek yoğunlaştığını görüyoruz. Ama bu gelişme, yalnızca, makine kavramının modernizm öncesindeki yayılmasından başlayıp, modern sınırlanmalarından geçerek, sonunda sınırlarının yeniden ve farklı bir şekilde geçirgen hale geldiği bugüne varan tarihsel-doğrusal bir gelişme olarak görülmemelidir, aynı zamanda kendi hareketinin tarihsel bağlamı içinde ele alınmalıdır.

Félix Guattari'nin yazılarında, özellikle 1970'lerde Gilles Deleuze ile birlikte yazdıklarında bu hareket, genişletilir ve yoğunlaştırılır: Teknik makine, dışarıya ve kendi makinesel ortamına açılan ve toplumsal bileşenlerle ve öznelliklerle her türlü ilişkiyi sürdüren çok daha genel bir makinesel konu ve terminolojinin alt kümesi olarak sunulur.[4] Bu, her şeyden önce insan ve makine arasında, organizma ve mekanizma arasında yüzyıllar boyunca hem insan merkezli hem de mekanik dünya görüşlerinde birini diğeriyle, yani insanı makineyle veya makineyi insanla açıklayan karşıtlık ilişkisini engeller. Her iki yaklaşım da, aşırı bir karşıtlık içinde görünseler bile, kendilerini geleneksel doğrusal paradigmalar içinde, hatta ikiliklerinin engellenmesi karşısında bile sarsılmaz, kalıcı ve işlevsel olarak görür: Mekanikçilik ve organizmacılık, sonsuz ve boş bir farksız tekrar, bütünlüklü bir işlevsellik ve parçaların sıkı sıkıya bütüne tabi kılınması gibi bir ideal fikri paylaşır.

---

[4] Bu noktada Guattari ve Deleuze'ün makine kavramını kullanma biçiminin baştan sona ikircikli olduğu belirtilmelidir. Makineleşmenin karanlık yönleri, örneğin *A Thousand Plateaus*'taki savaş makinelerinin faşist ve post-faşist biçimleri üzerine düşüncelerinde veya Guattari'nin 1980'lerde, bugün küreselleşme denilen ama onun ifadesiyle "dünya ölçeğinde bütünleşmiş kapitalizm" içindeki "makinesel kölelik" kavramında düzenli olarak ortaya çıkar. Burada "makinesel kölelik" yalnızca insanın nesnelleştirici teknik makinelerin toplumsal bilgisine tabi kılınması ilişkisini değil, daha ziyade bilginin kolektif idaresinin ve görünüşte öz-belirlenimli olsa bile kalıcı bir katılım zorunluluğunun çok daha genel bir biçimini ifade eder. Post-Fordist kapitalizmin makinesel niteliği, bireylerin suç ortaklığını gerektiren bir dizi denetim mekanizmasını doğrudan baskının geleneksel sistemlerine ekler. Burada Guattari, Foucault tarafından geliştirilen neoliberal yönetimsellik teorilerine oldukça yakınlaşır.

Aksine Deleuze ve Guattari açısından (arzulama) makinesi yalnızca akışın ve kopuşun eşzamanlılığı içinde bulunur. İnsan bedenleri çöker, teknik aygıtlar işlevsiz hale gelir ya da tahta ayakkabıların sabotajı yüzünden aksar, devletler iç savaşlarla parçalanır veya toplu göçlerle boşalır. *Anti-Ödipus*'un heyecan verici paradigması, insanı, teknik aygıtı ve devleti değil, organik, teknik ve toplumsal makinelerin içinde birleşmiş olduğu asamblajların akışlarını ve kopuşlarını ön plana alır.

Anti-Ödipus'un "Ek" kısmında Gillez Deleuze ve Félix Guattari, yalnızca "Arzulama Makineleri için [bir] Bilanço Programı" geliştirmekle kalmazlar, aynı zamanda kendi makine kavramları hakkında, kılıf bulmaya çalışmadan ama başlarda Marx'ın makine sistemi üzerine düşüncelerine alenen karşı çıkmadan yazarlar. Bu, her şeyden önce makine kavramının metaforlaştırılmasına karşı kavramın genişletilmesini veya yenilenmesini içerir. Deleuze ve Guattari, makineye dair başka bir "figüratif anlam" kurmayı istemezler, bunun yerine hem gündelik anlama hem de Marksist uzmanlara eleştirel bir mesafeyle, terimi yeni bir şekilde icat etmeye girişirler. Marx'ın makine teorisi (yukarıda tartışılan ve *Grundrisse*'de yer alan teori değil, daha bütünlüklü ama teorik olarak daha düz olan *Kapital*'deki teori), *Anti-Ödipus*'ta "o klasik şema" şifresiyle anılır ve ancak "Ek" bölümünün üçüncü ve sonuncu kısımlarında açıkça dillendirilir. *Kapital*'in 13. bölümünde Marx, aletle makine arasındaki ayrım meselesini, özellikle emek aracının bir alet (Guattari bunu ön-makine diye adlandırır) olmaktan çıkarılıp bir makineye nasıl dönüştürüldüğü ekseninde, belli ölçüde ele alır. Böylece *Felsefenin Sefaleti*'nde zaten taslağını çizmiş olduğu, insan organizmasının aletlerinden teknik bir aygıtın aletlerine giden doğrusal hattı tekrarlar. Bu doğrusal kavrayış, Deleuze ve Guattari tarafından pek çok yönden yetersiz bulunarak eleştirilir. Deleuze ve Guattari, Marx'ın tanımladığı şekliyle makinelerin dönüşümünün içkin mantığını pek sorgulamazlar, sorguladıkları şey daha ziyade Marx'ın bu mantığın temeli olarak önvarsaydığı şu çerçevedir: bütün toplumsal biçimlerde ortak olan bir insan ve doğa boyutu. Makinenin sonunda insandan bağımsız hale geldiği, işleri kolaylaştırma işlevi gören, insanın bir uzantısı olarak aletten büyük bir değişime uzanan doğrusal gelişme, deyim yerindeyse, makineyi aynı anda mekanik bir dizi içindeki bir boyut olarak belirler. "Hümanist mantıktan ve soyuttan türeyen" bu tür bir şema, özellikle üretici güçleri uygulanışlarının toplumsal koşullarından yalıtır. Bu yüzden Deleuze ve Guattari, bakış açısını, makinelerin hangi biçim altında daha basit aletleri takip ettiği, insanların ve aletlerin nasıl makineleştiği sorusundan, hangi toplumsal makinelerin belli teknik, duygulanımsal, bilişsel, semiyotik makinelerin ortaya çıkışını ve bunların birleşimlerini olanaklı ve zorunlu kıldığı sorusuna kaydırır.

Evrimci şemaların ötesinde makine artık aletten başladığı tahayyül edilen bir dizi içinde, belli bir yerde ortaya çıkan bir işlev değildir. Antik çağın *techne* ve *mechané* kavramlarının zaten hem maddi nesne hem de pratik anlamına gelmesine benzer biçimde, makine de yalnızca, içinde toplumsal bilginin soğurulduğu ve kapsandığı bir araç değildir. Tersine makine, farklı toplumsal bağlamlar içinde farklı birleşimlere, bağlantılara ve eşleşmelere açılır.

Deleuze ve Guattari alet ve makineyi bir dizi içine yerleştirmek yerine, bu iki kavramın çok daha temel farklılaşmalarını araştırır. Bu metnin sonraki kısmında ele alınacağı gibi, bu ayrım, aletten makineye ilerleyen bir diziden farklı bir soybilim biçiminde, yani *machina*'nın modern öncesi bir kavranışına başvuran bir soybilim olarak tanımlanabilir. Ancak *Anti-Ödipus*'ta bu fark kavramsal/teorik olarak işlenir: Makine bir iletişim faktörüdür, alet ise en azından makinesel olmayan biçimiyle iletişimsiz bir uzantı veya protezdir. Tersine, insanla mübadele/bağlantı için kullanılan somut alet, her zaman, yalıtılmışlığı içinde düşünülen teknik makineden çok daha fazla makinedir. Deleuze ve Guattari için, başka bir şeyle parça haline gelmek, kendini uzatmaktan, kendini yansıtmaktan veya yerine teknik bir aygıtın geçmesinden farklı bir anlam taşır.

Makineyi, sadece insanı uzatan ve onun yerini alan bir şeyden ayıran Deleuze ve Guattari, makinenin insan üzerindeki tahakkümü biçimindeki kültürel-kötümserlik figürünü olumlamayı reddetmekle kalmazlar. Aynı zamanda, Fütürizmden siber-tutkunlarına kadar pek çoklarınca benimsenen ama "insan-makine"nin yeni kombinasyonları içindeki toplumsal boyutu gözden kaçırma tehlikesi barındıran, belli bir makine biçiminin fazlasıyla basit ve iyimser kutsanışından bir fark da koyarlar. Yetersiz insanların büsbütün sonsuz bir uzantısı olarak teknik protezlerin, Mary Shelley'nin Frankenstein romanının peşinden gelen yapay insan kurgularının, giderek insanların içine nüfuz eden makinelere dair hikâyelerin, genellikle yabancılaşma paradigmasının indirgemeci tamamlayıcılarından başka bir şey olmadıkları görülür. Salt teknik bir değişim olarak insanın makine-oluşu anlatısı, hem bir uygarlık eleştirisi olarak gelişimi hem de öforik eğilimi bakımından makinesel olanı gözden kaçırır. Artık mesele, olanaklı veya olanaksız örtüşmeleri, birinin diğerinin uzantısı ya da ikamesi haline gelişini öngörebilmek için, insan ile makineyi karşı karşıya getirmek meselesi ya da insanlar ve makineler arasında yeni benzerlik ilişkileri ve metaforik ilişkilerin belirmesi meselesi değildir. Söz konusu edilen daha ziyade bir birleşmeler meselesi, bir makine oluşturmak için insanın nasıl makineyle ya da diğer şeylerle bir parça haline geldiği meselesidir. Bu "diğer şeyler"in içine hayvanlar, aletler, diğer insanlar, ifadeler, göstergeler veya arzular girebilir, ama bunlar yer değiştirme paradigması içinde değil, ancak bir mübadele süreci içinde makine haline gelir.

Guattari'ye göre, makinenin birincil özelliği, kendi bileşenlerinin akışıdır: Her uzantı veya ikame, iletişimsizlik olacaktır, oysa makinenin niteliği tam da bunun karşıtı, yani iletişim ve mübadeledir. Kapanma eğilimi gösteren yapının (ve daha sonra kavramsallaştırılan yapının eşi, devlet aygıtının) tersine, makinesel olan eğilimsel olarak sürekli bir bağlantı praksisine karşılık gelir. 1969'da yazılan "Machine et Structure"den 1991'de, ölümünden bir yıl önce yayımlanan "L'hétérogénèse machinique" metnine kadar, Guattari makine ve yapının, makine ve devlet aygıtının farklı niteliğini tekrar tekrar vurgulamıştır. Makine, birbirine kapalı varlıkları yönetmek ve pürtüklendirmekle sınırlı değildir, o aynı zamanda diğer makineleri başlatır ve onlarla birlikte makinesel asamblajları harekete geçirir. Makine makinelerden oluşur ve eşzamanlı olarak birçok yapıya birden nüfuz eder. Var olabilmek için dışsal bileşenlere bağımlıdır. Sadece kendisini üreten, işleten veya parçalayan insanla bir tamamlayıcılığı ima etmekle kalmaz, aynı zamanda kendinde de diğer virtüel veya edimsel makinelerle bir fark ve mübadele ilişkisi içinde var olur.

Makine kavramını kapsamlı olduğu kadar ikircikli bir kavram olarak ele almaya devam etmek istiyorsak, o zaman Guattari'nin yazılarının tarihsel bağlamını da incelememize dâhil etmeliyiz. Burada makine kavramı hangi soruya yanıt verir ve hangi problemi edimselleştirir? Gündelik makine kavramını onun yaygın çağrışımlarından kurtarmaya yönelik anlaşılmaz çabanın nedeni nedir? Guattari kendi makine kavramını daha 1960'ların sonunda, özellikle de örgütlenmeye ilişkin mikro-politik deneyimler ve solcu denemelerin koşulladığı bir ortamda geliştirmeye başlamıştı. Bu çabalar, başlangıçta Reel-Sosyalist ve Avro-Komünist devlet solu kanadının katı tabakalılığına karşı, ayrıca ve özellikle sol içindeki devrimci harekelerin yapılandırılması sürecine karşı yöneltilmişti; bu çabalar daha sonra çeşitli alt-kültür ve mikro-politik pratik deneyimler temelinde, Guattari'nin durumunda özellikle La Borde kliniğindeki anti-psikiyatrist kurumsal analiz pratiği temelinde daha da geliştirilecekti. 1968'den sonra bile, bu çabalar sonunda 1968 kuşağının kadrolar, hizipler ve cemaatler içinde yapılandırılmasına ve kapatılmasına direnmeye ve kafa yormaya yöneldi.

Guattari'nin 1968 deneyiminden hemen sonra kaleme aldığı, makineyle ilgili ilk metninde uğraştığı problem, kalıcı bir devrimci örgütlenme problemi, çeşitli toplumsal yapılar, özellikle devlet yapısının içinde kapatılmamasını güvence altına alması gereken kurucu bir makine problemidir. Bu bakış açısından, Guattari'nin kapsamlı makine kavramı, topluluk kavramlarının özdeşleştirici kapatıcı etkileri kadar, yapısallaşma ve devlet-aygıtına-dönüşme tehlikelerinin karşısına makineyi koyan bir stratejidir: tabakalaşmadan ve özdeşleştirilmekten kaçış için, tekilliklerin birleşmesinin yeni biçimlerinin icadı için özdeşleştirici-olmayan bir kavram olarak makine.

TİYATRO MAKİNELERİ

Beden bir makinedir, işçi de bir makinist.

- V.E. Meyerhold

Makinist, makinenin parçasıdır, sadece makinist olarak etkinliğinde değil, sonrasında da.

- Deleuze/Guattari, *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*

Sahne malzemesi üzerinde çalışmak, sahneyi bir makineye dönüştürmek, ki aktörün çalışmasını olabildiğince kapsamlı ve çeşitli şekillerde geliştirmesine yardım eder, bu makine sadece kendi pistonlarını hareket ettirdiğinde ve belli bir iş yükünün altında çalışmayı sürdürdüğünde değil, aynı zamanda belli bir yararlı emek uygulamaya başladığında toplumsal olarak kabul görür.

- Sergei Tretyakov, *The Theater of Attractions*

Tiyatronun birincil malzemesinin izleyici olduğu ortaya çıkacaktır... Bütün farklılıkları ile varoluşlarını meşrulaştıran bir birime, yani çarpıcılık niteliklerine geri götürülebilen ... tiyatro aygıtlarının bütün bileşenlerinin hazırlanması için kullanılan alet...Çarpıcılık sözcüğünü, bir performansın bağımsız ve temel kurucu öğesi olarak, tiyatronun etkililiğinin ve tiyatronun kendisinin moleküler (başka bir deyişle, kurucu) öğesi olarak biçimsel anlamıyla tanımlıyorum.

- Sergei Eisenstein, *Montage of Attractions*

Machina terimi, başta aşağı İtalya'nın kolonicilerinin Dor lehçesinin dağarcığındaki aktarma bir sözcük olarak, Latincede M.Ö. ikinci yüzyılın başlarında Plautus ve Ennius'tan sonra ortaya çıkmış ve emperyal çağ ve geç antik dönem boyunca kullanılmıştır. Dolayısıyla Latince *machina* sözcüğü Yunanca *mechané* sözcüğünün bütün anlamlarını taşır (Latincedekine zaten görece yakın olan Dor lehçesindeki sözcük, *machaná*'dır). Sözcüğün "araç, düzenek, alet" gibi çok daha genel anlamı, maddi ve gayri maddi anlamlar arasına başka bir ayrım koymaz, tersine bunların çakışmasına ve birleşmesine olanak sağlar. Terimin maddi bir alet ve icatçı bir yaklaşım arasındaki temel uzanımı, özellikle iki boyutun pek çok durumda çakışması, modernite boyunca içinde geliştiği pek çok dilde bir özelliği olarak devam eder. Antik Yunan'da ve Latin dünyasında terim, başlıca iki uygulama alanında yaygınlaşır ve bunun Guattari ve Deleuze'ün makine kavramı açısından önemi göz ardı edilmemelidir. Terimin bir yandan kuşatma, bir şehri fethetme veya savunma aygıtları gibi, başka bir deyişle savaş makineleri gibi askeri kullanımları söz konusu iken, öte yandan da tiyatronun makine düzeneği gibi kapsamlı bir terim olarak kullanılmıştır.

Ama savaş ve tiyatro alanları şeklindeki bu çatallanma, söz konusu alanların sınırları dâhilinde maddi ve gayri maddi anlamların ayrımına işaret etmez. Her iki uygulama alanında terim, aygıtların, düzeneklerin, araçların teknik anlamını taşıdığı kadar, hile, oyun ve aldatmacanın psiko-sosyal anlamını da taşır. Bu ikirciklik, en uygun haliyle ("bulmak, karşılaşmak" anlamına gelen Latince *invenio* sözcüğünden türeyen) "*invention*/icat" sayesinde İngilizceye taşınmıştır: Makine bir icattır, icat edilmiş bir alettir; icat edilmiş bir hikâye olarak, bir aldatmaca olarak, bir tertip olarak "icat"tır. Teknolojik yenilik ve icatçılık, burada makinenin anlamının karşılıklı olarak birleşen iki hattı boyunca bulanıklaşarak iç içe geçer.

Teknik sanatın ve sanatsal yaratımın ikili hüneri arasındaki bu komşuluk alanı, ilk kez M.Ö. 5. yüzyılda Yunan dramasının zirveye çıktığı dönemde gelişmiştir. Antik tiyatroda makine tanrı makinesi, *theòs epì mechanés*, *deus ex machina* anlamına geliyordu. *Mechané* ya da daha sonra Roma tiyatrosunda *machina*, ölülerin ölüler diyarına çekilmek üzere ortadan kaybolmasını sağlayan şimşek ve yıldırım makineleri veya aletleri gibi bütün sahne makineleri için kullanılan genel bir terimdi. Bununla birlikte Atina tiyatrosunun makinesi, sol sahne kapısının üzerine yerleştirilen özel bir aletti. Havadaki bütün tanrılar ve kahramanlar sol tarafta ortaya çıkardı ve böylece yukarıdan sahneye doğru inerdi. Tanrıları oynayan aktörler, muhtemelen bellerine takılı bir kancayla halata bağlanıyordu ve halatın diğer ucu bobin ve makaralardan oluşan bir sisteme bağlıydı. Bu makine sayesinde bir tanrı veya tanrıça oyunun örgüsünde özel bir işlevi üstlenerek yukarıda beliriyordu: Tanrı veya tanrıça, oyunun akışı içinde ortaya çıkan bütün *aporia*'ları[1] çözüme kavuşturuyordu. Euripides bu tekniği özellikle ikili anlamda kullanırdı (bir anlatı tekniği ve bir aygıt tekniği olarak): Oyunun örgüsü içinde ortaya çıkan, umutsuz ve hemen çözülemezmiş gibi görünen bütün güçlükler, tanrının, tanrıçanın ve başka figürlerin sahnenin üzerine, hatta önüne ve tepesine uçmasına olanak sağlayan vince benzer bir makine sayesinde aniden çözüme kavuşurdu.

Deus ex machina, tiyatro tekniğinin bir tertip ve makine sistemi[2] olarak gelişmesi demekti, ama aynı zamanda oyundaki olay karmaşasını bir anda çözebilecek sanatsal bir efekt, bir hile, bir kırılma, ani bir dönüştü. İşlevi, 5. yüzyılın sonlarında tiyatro oyunlarının konusu içinde geliştirilen anlaşılması en zor karışıkları çözüme kavuşturmaktı. Kolayca çözülemeyecek güçlüklerin ve bunların *deus ex machina* sayesinde yapay bir şekilde çözülmesinin bu hüner isteyen icadı, muhtemelen Peloponez Savaşı'ndan kaynaklanan politik sıkıntılar ve dayatmalarla bağlantılıydı. Euripides'in daha sonraki trajedilerinde *deus ex machina* sayesinde mutlu sona bağlanan masallar, bir teselli, hatta zor koşullardan yapay yollarla kurtulma olarak anlaşıldı. Euripides'in oyunlarının sonunda, kendinden önce gelen Aiskhylos ve Sophokles'in trajedilerinde olduğunun tersine, tanrılar artık sahneyi başından sonuna kadar belirlemez, başka bir ifadeyle tanrı sahnede görünse bile oyun bütünüyle insanların ortamında geçer. *Iphigenia in Tauris* trajedisinde, Iphigenia ve Orestes'in uçma sahnesi önce insan sezgisi ve hüneri sayesinde gerçekleşir, sonra deniz dalgalarının aniden yükselmesinin peşinden tanrıça Athena'nın müdahalesi gelir. *Ion* trajedisinde, Ion'un kimin çocuğu olduğuna dair belirsizliğin, Ion ve annesi Creusa arasındaki karşılıklı çekim ve sevginin anlatıldığı uzun bir sahneden sonra, olayın çözümü Ion'un babası Apollon'nun müdahalelerinden ziyade kutsal ışıkla görünerek Ion'u Atinalı asiller arasına soktuğunu bildiren Athena sayesinde geçekleşir. *Helen* trajedisinde Menelaus ve Helen, Mısır'dan kendi hünerleri ile ama Kastor ve Pollux'un yardımıyla kurtulur; *Orestes* trajedisinde Orestes ve Elektra'yı mutlu sona ulaştıran, kendi maharetleri ve *deus ex machina* Apollon'dur. Bütün trajedilerde, açılış sahnesinde başkahramanların kötü talihinin sempatik sunumunu, karmaşık entrikaların ve *mechánema*'nın geliştirilmesini, ana karakterlerin kaçmak ve hüner gerektiren icatlar için kafa yormalarını ve sonunda *deus ex machina*'nın kurtarıcı müdahalesinin geldiği şaşırtıcı doruk noktasını içeren benzer bir akışı görürüz. İster baş tanrı Zeus tarafından hiyerarşik olarak yönetilsin ister farklı tanrıların yarı anarşik ortamı olsun, heterojen bir tanrılar dünyasındaki çeşitli tanrıların fırtınalı çatışmaları yerine, *deus ex machina* tek bir bağımsız tanrı tarafından sağlanan tekil ve sınırsız korumayı cisimleştirir.

---

[1] [Lat.] mantıksal açmaz, çözülemez çelişki. (ç.n.)

[2] Burada "tertip" olarak karşıladığımız *machination* sözcüğü, "makine sistemi" olarak karşıladığımız *machinery* sözcüğü ile aynı kökü paylaşır. Bunun bir devamı olarak, *machination* sözcüğü, gizli amaçlar için, hüner, beceri gerektiren bir plan tasarlamak, kumpas kurmak gibi anlamlar içerir. (ç.n.)

Poetika adlı çalışmasında, askıda duran tanrıların ve uçan makinelerin kullanılmasını ilk eleştiren ve hikâyenin çözümünün *deus ex machina*'dan değil hikâyenin kendisinden kaynaklanması gerektiğini iddia eden ilk kişi Aristoteles'tir. Aristoteles'e göre ilahi müdahaleler, yalnızca oyunun dışında olan, ondan önce veya sonra ortaya çıkan meta-durumlarda, yani prologda veya epilogda sunulmalıdır. Aristoteles'in *Poetika* adlı eserindeki bu genel kural, Euripides'in trajedilerindeki *deus ex machina*'yı, sıradan bir oyun yazarının oyun içinde yarattığı dramatik düğümleri çözmek için zorunlu olarak kullandığı ama aslında kontrolden çıkmış olan kolaycı bir alet gibi gösterir. Ama bu yorumda gözden kaçırılan şey, bu düğümleri sonunda ancak bir tanrının çözebileceği şekilde tasarlamaktaki ustalıktır. En azından Euripides'in son trajedilerinde, *deus ex machina*'nın ortaya çıkışı, o kadar üstünkörü bir çözüm değildir, çünkü bu, teknik gösterinin ve entrikaların icadının amaçlı ve özenli bir şekilde kurulmuş bir kesişim noktası ve zirvesidir.

Yüzyıllar boyunca makine-tanrıya dair aralıksız bir tiyatro soybiliminin önünü kesen ve Nietzsche'nin *deus ex machina*'yı trajedinin düşüşünün bir işareti olarak gören değerlendirmesinde hâlâ yankılanmakta olan şey, büyük olasılıkla Antik çağda Aristoteles'in bu eleştirisiydi. Tiyatronun bu uzun modern gelişimi içinde, *deus ex machina*'nın kesinti yaratan bir aygıt ve anlatıda kırılma biçimindeki ikili işlevi giderek kayboldu. Makinenin yarattığı kopuş, kırılma ve onun açık yapaylığı, sanatsal olmayan bir kuvvet edimi gibi yorumlanır ve bu yüzden üzeri giderek daha da örtülmek zorundadır. Makineler giderek, sahneyi hızla değiştirmeye, mükemmel illüzyonlar yaratmaya ve kırılmaları akıcılaştırmaya hizmet eder hale gelir. Örneğin İtalyan barok tiyatrosunda kullanılan sis makineleri, yalnızca tanrıları taşıma ve aydınlatma işlevini değil, ayrıca ve özellikle teknik aygıtları gizleme işlevini de üstlenmiştir.

İllüzyona dayalı burjuva tiyatrosu için, ani kırılmanın, sürprizin ve kafa karışıklığının özgüllüğü oyun sonunda uyumlu bir çözüme yol açtığında, teknik aletler ve anlatısal tertipler, özdeşin içindeki farkı gizlice askıya almaya hizmet eder. Euripides'te yapaylık, planlanan tutarsızlık ve mutlu sonun gerçek dışılığı açıkça ortadayken, modern tiyatrodaki organik kesilmeler mesafesiz bir empatiye yol açma eğilimi taşır. *Anti-Ödipus*'ta ifade edildiği gibi, bu tiyatro "makinelerin işleyişini, aşılması olanaksız hale gelmiş bir sınırın arkasına, sahne gerisine püskürtür" (s.404). Brecht 1928'de *Üç Kuruşluk Opera*'nın son sahnesini açıkça *deus ex machina* başlığıyla adlandırdığında, bunu sadece burjuva tiyatrosunun şu problemine dikkat çekmek için yapmıştı: tiyatroda ancak atlı bir ulağın kullanılmasıyla çözülebilecek olan katlanılmaz koşulların rahatsız olunmadan yaşanması. *Deus ex machina* başlığını tercih ederek Brecht, içkin olarak yumuşatılamayacak çatışmaların ve farkların, aşkınsallığa havale edilmek üzere askıya alınmasının yapaylığını vurgular: "Kralın atlı ulakları, tekme yiyenler tekmeyle cevap verirken nadiren gelir."

1920'lerin ilk yıllarında Sovyetler Birliği'ndeki devrim sonrası tiyatro, makineleri ve tertipleri saklamaktan, tek başına *deus ex machina*'nın sahnede görünmesinin çok ötesine geçen, kesinti yaratan yeni aygıtlar ve anlatısal kırılmalar icat etmeye doğru kaçışın zirvesi olarak Brecht'i (sadece onu da değil) ciddi şekilde etkilemiştir.[3] Ekim Devrimi'ne eşlik eden hararetli meselelerden biri de burjuva tiyatrosu dâhil olmak üzere, sanatın devrimcileştirilmesi meselesiydi. Bilim çağının tiyatrosu, burjuva tiyatrosunun dönüştürülmesinden mi yoksa radikal bir başlangıç olarak mı ortaya çıkmalıydı ya da tek çözüm, bir burjuva pratik olarak tiyatronun tümden reddi miydi? Dönüşüm ve yeni başlangıç arası bir çözümde karar kılan "Tiyatro Ekim", illüzyonist olay örgülerinden ve karakterlerin psikolojisinden giderek vazgeçti; gizli gösteri sahnesini, perdeyi, perde arkasını kaldırdı ve yeni tiyatrolar kurdu, tiyatroyu terk etti. Farkın ilahi olarak ortadan kaldırılması için *machina* kullanmak yerine, Meyerhold ve İlk Moskova İşçi Tiyatrosu ile ilişkili radikal tiyatro kurucuları, farkları çoğaltmakla, kavram ve pratiklerin çoklu tertiplerinin yardımıyla farkları oynatmakla ilgileniyordu. Burada makine, aktörlerin biyo-mekaniği, teknik aygıt ve nesnelerin konstrüktivizmi ve Atraksiyonlar Tiyatrosu'nun toplumsal makinesi olarak üçlü bir bileşime kavuşturulmuştu. Devrim sonrası Sovyet tiyatrosunun makine materyali, aktörlerin, konstrüksiyonun ve izleyicinin bedenlerinin etrafını kuşatmıştı: Deleuze ve Guattari'nin makinesini oluşturan insan organlarının, teknik aygıtların ve toplumsal makinelerin birleşimi bu şekilde önceden gerçekleştirilmişti.

---

[3] Bkz. 3 Vgl. zum Folgenden: Boris Arvatow, *Kunst und Produktion*, München: Hanser 1972; Sergej Eisenstein, "Die Montage der Attraktionen" ed. Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975, 117–121; Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 1. System einer proletarischen Kultur*, Stuttgart: Frommann 1975; Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975; Sergej Tretjakow, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin: Malik 1931; Sergej Tretjakow, *Die Aufgabe des Schriftstellers*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972; Sergej Tretjakow, *Gesichter*

Aynı zamanda bir oyunculuk okulu ve laboratuar olan Petersburg'daki stüdyosunda 1910'larda *Commedia dell'arte* ve geleneksel Rus sirki üzerine yaptığı geniş çaplı deneysel çalışmalardan sonra, 1920'lerin ilk yıllarında V. E. Meyerhold Moskova'da yeni bir oyunculuk yönteminden çok daha öte bir şey geliştirdi; Meyerhold'un biyo-mekanik yöntemi, yeni, yaygın bir tiyatro pedagojisiydi. Meyerhold'a göre "beden bir makinedir, işçi de bir makinist" ve bu özellikle bütün hareket akışlarının denenmesi anlamına geliyordu. Taylorizmi kendine

---

der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe, Berlin/Weimar: Aufbau 1985; Sergej Tretjakow, "Theater der Attraktionen", ed. Raunig M 16.03.2008 20:19 Uhr Seite 109 *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 66–73.

has bir tarzda benimsemiş olan Meyerhold öncelikle hareketin aygıtını rasyonelleştirmeye başlar: hareketlerin genelleştirilmiş optimizasyonunun modeli olarak aktörlerin bedeni, tiyatro alanının dışındaki emek süreçlerinde potansiyel kullanım için bir model olarak biyo-mekanik deney. Ama Taylorist sözlük dağarcığı ve görünüşte çok istekli bir faydacılık örtüsü altında, Meyerhold ve meslektaşları, Yeni (Sovyet) İnsanın(ın) yaratılması ve emeğin bilimsel örgütlenmesiyle ilgili problemlere çok az teması olan deneyler gerçekleştirdiler: Tiyatronun doğasını bozmayı amaçladılar.

Olaylar örgüsünün psikolojisine ve empatik bir izleyici kitlesine aykırı biçimde, biyo-mekaniğin asıl bileşenleri; dilin ritmi ve fiziksel hareketlerin ritmi, bedenin kendi hareketinin ve bedenlerin birbiriyle hareketinin koordinasyonunu sağlayan, bu ritimlerden kaynaklanan duruş ve jestlerdi. Olay örgüsünün gelişimi, “içeri”den, ruh veya zihinden değil, “dışarı”dan, bedenin mekândaki hareketinden kaynaklanıyordu. Bu bileşenler, ifade araçlarının bir ekonomisi, bedenlerin ve jestlerin kontrolü, hareketin kesinliği ve temposu, tepki ve doğaçlamanın hızı sayesinde yaratılıyordu. Meyerhold’un oyunculuk okulu, salt jimnastik ve akrobasinin öğretildiği bir okul değildi, bu okulda oyunculara, bundan önce ve bunun ötesinde, hareketlerini hesaplama ve koordine etme, materyallerini, bedeni organize etme eğitimi veriliyordu.

Biyo-mekaniğin ilk büyük gösterisi olarak, Belçikalı yazar Fernand Crommelynck’in *Muhteşem Boynuzlu* adlı eseri Nisan 1922’de sahnelendi. Sahnelere, bedenlerin ve hareketlerin heykelvari imgeleri, atletizm ve ritim nüfuz etmişti. Sahne, arkadaki tuğla duvara kadar açıktı, sahne arkası yoktu, bütün sahne makineleri görünürdeydi. Böylece performans, biyo-mekaniğin ve konstrüktivizmin bir ilk birleşimine dönüşmüştü: Meyerhold, eğitim sırasında kendi oyuncularının bedenlerini ayırdığı ve onlara bir materyal olarak tek tek muamele ettiği oranda, bu bedenlerin, sahnedeki şeylerin, nesnelerin, materyallerin ve konstrüksiyonların makinesel ortamını da o kadar az unutuyordu. Konstrüktivist sanatçılarla ortak çalışmaların ürünü olan, hızla birbirini izleyen tretmanlar ve yeni oyunlarda Meyerhold, aynı zamanda artık saf temsiller ve imgeler aramayan, tersine doğrudan şeylerin kendisini sunan bir şeyler tiyatrosu yaratmıştı. İllüzyonist bir sahne düzenlemesi yerine, sahne donanımı ve sahne dekorasyonu yerine, sahnenin boş yerlerine, Liubov Popova ve Varvara Stepanova gibi sanatçılar tarafından icat edilen ve tasarlanan konstrüksiyonlar, prototipler, işlenmiş nesneler yerleştiriliyordu. Bu şeyleri, teknik aygıtları ve sahne konstrüksiyonunu icat etme, (yeniden)düzenleme ve yeniden mal etme hareketi içinde, tiyatro makine sistemi de arkada en ustalıklı biçimde saklanmak yerine algının ışığı altına getirildi.

Liubov Popova tarafından tasarlanan *Muhteşem Boynuzlu*'nun sahne dekoru, artık gerçek bir dekor olmaktan ziyade kalaslardan, eğik yüzeylerden, merdivenlerden ve iskelelerden yapılmış tek bir makineydi. Benzer şekilde kostüm de kullanılmıyordu, kostüm yerine yine Popova tarafından tasarlanmış mavi üniformalar giyiliyordu. Sahnedeki oyuncular sadece yatay değil dikey yönde de hareket ediyor, Popova'nın makinesini kendi hareketlerinin iskeleti gibi kullanarak zıplıyor, tırmanıyor, egzersiz yapıyor, kayıyorlardı. Meyerhold Tiyatrosu tarafından sahnelenen ikinci biyo-mekanik-konstrüktivist eser olan *Tarelskin's Death*'de, Varvara Stepanova, bir sürü nesneden, kendisinin "aygıtlar" dediği irili ufaklı, taşınabilir mobilya modellerinden oluşan bir makine tasarladı. Oyuncular, bu aygıtları ve konstrüktivist aletleri kullanarak kendi biyomekanik becerilerini uygulayabiliyor ve geliştirebiliyorlardı.

Sahnenin bir makineye dönüşmesi, sahne malzemeleri üzerinde yapılan çalışma, Sergei Tretyakov'un "Atraksiyonlar Tiyatrosu" adlı temel makalesinde açıkladığı üzere, "bu makine sadece kendi pistonlarını hareket ettirdiğinde ve belli bir iş yükü altında çalışmayı sürdürdüğünde değil, aynı zamanda belli bir yararlı emek uygulamaya başladığında ve Devrimin süregiden günlük görevlerini yerine getirdiğinde toplumsal olarak kabul görecektir." Tretyakov tarafından Marcel Martinet'nin *La Nuit* adlı eserinden radikal bir şekilde uyarlanan ve ilk kez Şubat 1923'te, Kızıl Ordu'nun kuruluşunun beşinci yıldönümünde Meyerhold Tiyatrosu'nda *Earth Rampant* adıyla sahnelenen oyunda, Luibov Popova konstrüksiyonlar yerine sahneye gerçek makineler yerleştirdi. Fotoğraflar ve posterlerle dolu sahnede, tüfekler, makineli silahlar, toplar, motosikletler ve hatta askeri bir araçtan oluşan kolaj ve konstrüksiyon bileşimi uzanıyordu. I. Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin başlangıcı ile ilgili bu parlak gösteri, son derece başarılı oldu ve sadece 1923 yılında yüz kereden daha fazla sahnelendi. *Earth Rampant*, kısmen hâlâ savaş komünizmi hakkındaki kitle oyunları, Ekim Devrimi'nin tekrar tekrar sahnelenmesi ve Mayakovski'nin *Mysterium Buffo*'su ile ayırt edebileceğimiz geleneğe bağlı olmakla birlikte, Tretyakov'un genç Sergei Eisenstein ile birlikte çalışmasının ürünü olan ve 1920'lerdeki makinesel tiyatro üretiminin doruğuna işaret eden Atraksiyonlar Tiyatrosu'na da bir geçişi ifade ediyordu.

Büyük film prodüksiyonları dönemi başlamadan önce, Meyerhold'un tiyatronun fabrikaya akını, konstrüktivist sahne düzenini teknik makinelerle birleştirmeyle ilgili planlarını gerçekleştirmek, halen *Tarelskin's Death* oyununda yönetmen yardımcısı olarak çalışmakta olan genç Eisenstein'e bırakıldı. 1924'te Eisenstein ve Tretyakov'un tiyatroda üçüncü ve son kez birlikte çalıştıkları *Gas Masks* adlı oyunda, fabrikadaki gündelik yaşam sadece hikâyenin merkezini oluşturmakla kalmamıştı: İlk performanslar, Minsk tren istasyonundaki gaz fabrikasında, yalnızca işçilerden oluşan bir izleyici kitlesinin önünde sergilendi. Oyuncular için fabrikanın üst katları arasına devasa tahta iskeleler kuruldu ve oyuncular bu iskelelerin ortasında oynadılar. Tretyakov, *Gas Masks* oyununun konusunu *Pravda*'da yayımlanan bir haberden almıştı. Bu habere göre, Ural bölgesindeki bir gaz fabrikasında çalışan sıradan yetmiş işçi, bir kazadan sonra, hep birlikte ve kendi hayatlarını tehlikeye atarak, ana gaz borusundaki bir deliği tamir etmek için harekete geçmişti. Üstelik işçilerden her biri boru üzerinde gaz maskesi olmadan üç dakika durabiliyor, böylece kalıcı bir zehirlenmeye maruz kalmıyordu. Öz-örgütlenme ve kolektif eylem hakkındaki bu teatral tretman, Devrim'i izleyen zorlu politik geçiş aşamasının ortasında acil bir duruma, bir olaya, yaklaşan bir felakete dayanarak, emeği gelecekte nasıl günlerin beklediğini incelemeyi amaçlıyordu. Ayrıca bu örnek, artık Devrim sırasında barikatlarda yaşanan şanlı çarpışma dönemlerine değil, fabrikadaki gündelik yaşama ve üretim zorluklarına işaret ediyordu. Oyunda, gaz maskesi alımını sürekli erteleyen, gaz fabrikasının kaba saba NEP direktörünün yaptığı içkin eleştiri, Eisenstein ve Tretyakov'un tiyatrodan fiili kaçışıyla örtüşür. Tiyatrodan çıkışlarının nedeni, yalnızca "herkes için kültür" biçimindeki ihtişamlı Proletkult (proleter kültürü) fikri değil, aynı zamanda tiyatro izleyicilerinin giderek NEP'in yeni zenginlerinden (*Nouveau Riche*) oluştuğuna dair basit ve sade düşünceye sahip olmalarıydı. Ancak tiyatro eylemcileri, fabrikada da artık kendilerine tolerans gösterilmediğini derhal anladılar ve dört gösteriden sonra oyunu sahnelemekten vazgeçtiler. Eisenstein için, bu tiyatrodan kaçış hareketi sonuç olarak fabrikada son bulmadı ve onu sinemaya yöneltti.

Biyo-mekanik ve konstrüktivizmin, makine materyalini araştırma yolunda hâlâ yeterince ilerleme kaydetmediği, nerdeyse bir yıl önce zaten açıkça kanıtlanmıştı. Makine kavramını, aktörlerin beden-makinelerinden ve sahne üzerindeki makine konstrüksiyonlarından, sahnedeki kahramanların ötesinde yaygın ve sınırlandırılamaz bir asamblaja uzanan *toplumsal makine*ye doğru genişletmek zorundaydılar: Sonunda eğitimli esnek aktör-makineler ve konstrüktivist aygıtlar tarafından alevlendirilmesi gerekenler, izleyicilerdi. Atraksiyonlar Tiyatrosu'nun 1923-24'teki kısa altın çağında radikal solcu sanatçıların yaptıkları deneyler, tıpkı devrim sonrası devasa kitlesel gösterilerde olduğu gibi, sanat ve yaşamın çözünmesi yönünde değil, daha ziyade aktörlerin belli yeteneklerini geliştirme ve belli bir izleyici kitlesi oluşturma yönünde gelişti. Buna, sahne ve izleyici mekânı arasındaki, aktörler ve izleyiciler arasındaki ilişkinin kesin bir değerlendirmesi eşlik etti.

Meyerhold'un Petersburg ve Moskova'da yaptığı deneysel çalışmalarda, sahne hareketlerinin küçük birimlere, akrobatik "sayılar"a bölünmesinden ve hızla düşüp kalkma sekanslarından oluşan özgün bir biçim geliştirildi. Meyerhold'un 1910'larda yaptığı deneylere ek olarak, Vladimir Mayakovski, Velimir Chlebnikov ve Alexei Kruchenykh tarafından yürütülen ilk fütürist tiyatro denemeleri ve Batı Avrupa'daki Dadaist aşırılıklar da Atraksiyonlar Tiyatrosu açısından çok önemliydi. Ancak Dadaist farslar, Cabaret Voltaire gibi marjinal yerlerde sahnelenirken, solcu Proletkult tiyatrosu sirkleri, akrobasi festivallerini ve atraksiyonu, genç Sovyetler Birliği devletinin resmi tiyatrosu içine çekiyordu. Tretyakov ve Eisenstein, kendi Sovyet tarzlarını "Atraksiyonlar Tiyatrosu" olarak nitelendirmiş ve böylece saldırgan anlar ve riskli eylem süreçleriyle birlikte tekil, bağımsız atraksiyonların moleküler bir birleşimini icat etmişlerdi. Heartfield, Grosz ve Rodchenko'nun parçalı kompozisyonlarına benzer şekilde, Tretyakov ve Eisenstein da betimlemeye ve ortamı tanımlamaya dayalı statik tiyatroyu dinamik ve alışılmadık bir tiyatroya dönüştürdü, tiyatrodaki olay örgüsünün molar-organik doğrusallığını yapıbozumuna uğrattı ve atraksiyonları heyecan verici bir moleküleriik içinde birleştirdi. Olay örgüsünün parçalanması ve atraksiyonlara bölünmesi, atraksiyonların birleştirilmesine dair yeni bir biçim ve toplumsal makineyi onların anladığı şekilde işlemesi gereken bir montaj sorununu gündeme getirdi. Eisenstein, son derece göreli bir şeye, yani izleyicinin tepkisine dayandığı için atraksiyonun, mutlak ve tam olanın karşıtı olarak düşünüldüğünü vurguladı.

Meyerhold aktörün bedenini hâlâ bir materyal ve makine olarak görürken, Eisenstein'ın materyal/makinesi izleyiciydi. Sergei Eisenstein, kariyerine İlk Moskova İşçi Tiyatrosu'nda sanat yönetmeni olarak, "Atraksiyonlar Montajı" başlıklı teorik bir metin ve bu metni temel alan bir oyunla başladı. Tıpkı Meyerhold'un *La Nuit* uyarlamasında olduğu gibi, Eisenstein da Tretyakov'u radikal bir tretmanla görevlendirdi. Proletkult'un içindeki sağcı eğilimlerle girilen çatışmanın içinde, klasik naturalist yazar Ostrovsky'nin *Enough Stupidity in Every Wise Man* adlı popüler entrika komedisinin sahneye konulması ve tanınmaz hale gelinceye kadar değiştirilmesi, son derece provokatif bir girişimdi. Program kitapçığında şu bilgiler yer alıyordu: "Serbest metin yaratımı: S. M. Tretyakov, Senaryo: S.M. Eisenstein." *The Wise Man* ilk kez Mayıs 1923'te sahnelendi. İzleyiciler, yarım daire biçiminde tasarlanmış ve dar bir koridorla bölünmüş iki amfi-tiyatroda oturdular. Sahne yerine, amfitiyatroların önündeki yer, üzerinde çeşitli aletler, iskeleler ve halatlar olan döner bir pist olarak kullanıldı. Atraksiyonlar, aktörlerin bütün biyo-mekanik becerilerini sergilemelerini gerektiren ve aynı zamanda sirklerde ve tiyatrolarda kullanılan, kural haline gelmiş performansları gülünç biçimde taklit eden nefes kesici akrobatik numaralar ve hilelerin bir araya getirilmesinden oluşuyordu. Havada ve yerde yapılan akrobatik hareketlere, şaklabanlıklara, ip cambazlıklarına ve alışılmadık müzikal çeşitlemelere ek olarak, Eisenstein'ın ilk kısa filmi de gösterilmişti.

Meyerhold'un sözde-Taylorist yöntemlerinde olduğu gibi, Atraksiyonlar Tiyatrosu'nda da gerilim ve izleyiciye saldırılar, izleyicinin kesin bir bilimsel araştırmasıyla birleştirildi. İzleyicinin tutumunu ve etkilenmelerini değerlendirmek için geliştirilen özenli yöntem, yalnızca gösteriler sonrasında yapılan tartışmaları değil, aynı zamanda katılımcı gözlem, anketler ve gösteri boyunca izleyicilerden gelen ifadelerin eksiz bir şekilde kayıt altına alınmasını içeriyordu. Ama burjuva tiyatrosunun planlı olarak parçalanması yönünde 1922'de başlatılan çaba, 1925'te sanat çalışmaları yapan çevrelerde giderek grotesk bir tartışmaya dönüştü: Meyerhold'un tiyatrosunda izleyici, giderek zorla gözlemlenir hale geliyor ve bir araştırma nesnesine indirgenerek değersizleştiriliyordu. Acımasızca yararcı ve davranışçı bir bakış açısıyla oyunlar, küçük zaman dilimleri içinde bölünmüş ve izleyici tepkileri yirmi standart tepkiye göre şemalandırılmıştı. Sessizlikten sahneye bir şeyler fırlatmaya kadar her şey, görevliler tarafından en küçük ayrıntısına değin kaydediliyordu. Gerçek-zamanlı bu değerlendirme yönteminin, yeni prodüksiyonlar için öngörüler sağlaması amaçlanıyordu, ama bunun yerine tiyatronun giderek bir devlet aygıtına dönüşmesine yol açtı. Sadece izleyici tepkilerinin değil, aynı zamanda (oyunculardan ve sahne çalışanlarından muhasebeye kadar) üretimin bütün boyutlarının kaydedilmesi yüzünden, hatalar ve eksiklikler derhal kusurlu bulunabiliyordu. "Bilimsel hesaplama" fetişi, kapsamlı bir kontrol sistemine dönüşmüştü. İçsel rasyonalite, parçaların bütüne katılması, panoptik araştırma: Salt teknik makine idealinin bütün bu bileşenleri, ideal devlet aygıtını oluşturuyordu.

Eisenstein ve Tretyakov'un bazı metinleri ilk bakışta şu izlenimi verir: Tiyatronun politik amacından toplumsal etkiye doğru doğrusal ilerleme o kadar hâkim hale gelmiştir ki burada söz konusu olan, sanki makinelerin devlet aygıtları tarafından üst-kodlanmasıdır, hatta belki de totaliter bir Stalinist "tasfiye" politikasının bir işaretidir. Ama bu ayrım asıl olarak, Devrim'i izleyen yıllarda ortaya çıkan çağdaş jargon ve de sonrasında NEP'in gündeme gelmesiyle kurulan kültürel politik söylem ve tiyatro üzerinde uygulanmaya başlayan sansür sayesinde belirlenmiştir. Üstelik bu ayrım, (hem Sovyetler Birliği'nde hem de "Batı"da) Toplumsal Gerçekçilik öğretisinden türeyen bütün fenomenleri anlatılarından dışlayan daha sonraki sanat ve tiyatro çalışmaları tarafından tek yanlı bir tarihselleştirme içinde keskinleştirilmiş ve kapatılmıştır. Bununla karşılaştırıldığında, Eisenstein ve Tretyakov'un oyunlarında, sınıf bileşiminin sözde-sosyolojik bir incelmesine dayalı ve etkilerini sapmalar olmadan en uygun hale getirmeye çalışan basit, doğrusal ajitasyon nosyonlarının bir parodisi fark edilebilir. Eisenstein ve Tretyakov, izleyiciyi bir nesne gibi kurmamış, tersine yeni özneleşme tarzlarını denemek için itici bir güç sağlamaya özel olarak çaba göstermişlerdir. İzleyiciden "materyal" olarak söz etiklerinde, sadece Meyerhold'un biyo-mekanik bedenle ilişkisine bir benzetme yapmışlardır; onlar için asıl nokta, gerilimin deneysel kuruluşu, toplumsal düzenlemenin öz-örgütlenme içinde örgütlenişiydi. Atraksiyonların montajı, beklentilerin ufkunu ortadan kaldırarak, insani, teknik ve toplumsal bedenler olarak tekillikleri beklenmedik bir biçimde birleştiriyor ve sonunda patlamalar ve kargaşa için malzeme sağlıyordu.

Wise Man'den altı ay sonra Tretyakov ve Eistenstein, Proletkult Tiyatrosu'nun gündemine Atraksiyonlar Montajı'nın politikleştirilmiş bir versiyonunu getirdi. Devrim'in altıncı yıldönümünde 7 Kasım 1923'te Tretyakov'un *Can You Hear, Moskow?!* adlı oyunu sahnelendi. Oyunun altbaşlığı "Agit-Guignol" idi ve (Paris'teki *Grand Guignol* tiyatrosunun pratiğini izleyerek) ajitasyonu korku aygıtıyla ilişkilendirmeyi amaçlıyordu. Politikleşmenin *Wise Man*'deki "soyut" atraksiyonlarla yapılan biçimsel deneyden politik ajitasyona uzanan mantıksal bir gelişimi olarak, Tretyakov'un bu oyunu, somut bir ajitasyon misyonundan besleniyordu: Tretyakov bu oyunu, Moskova'daki gönüllüleri Almanya'da beklenen ve tarihsel gelişmeler yüzünden en başından başarısız olan devrim için harekete geçirmek amacıyla, bir propaganda oyunu ve eylemi olarak yazmıştı. Oyunun konusu şöyledir: Graf Stahl (Kont Çelik) adlı bir eyalet yöneticisi, Ekim Devrimi'nin yıldönümünde beklenen proleter gösterilere karşı vatansever bir oyun sahnelemek ister. Tarihsel bir oyun sahnelemeyi planlar; şenlikler, Graf Stahl'ın mistik atası "Demir Kontu"nun heykelinin açılışıyla doruğa çıkacaktır. Ama sahne işçileri ve aktörler oyunu değiştirir. Sömürü olgusuna giderek daha da açık hale gelen anıştırmaların ardından, silahlı ayaklanmayı kışkırtan devasa bir Lenin portresi gözler önüne serilir. Sömürülen kahraman insanlar, şehitler ve devrimciler bir yanda, karikatürize edilmiş sömürücüler ve onların ideologları, provokatörler ve konformist sosyal demokratlar diğer yandadır. Oyunun doruk noktası (sadece oyundaki oyun değil) tiyatrodan yaşama çıkan kalkışmayı kutlar. Oyunun sonunda, ana karakterlerden biri Moskovalı izleyicilere şu ajitasyonla seslenir: "Duyuyor musun Moskova?!" Senaryoya göre izleyiciler hep birlikte "Evet, duyuyorum!" diye yanıt verecektir. Gerçekte ise son derece farklı bir şey olur. Sahnedeki coşkulu aşırılık o kadar kışkırtıcıdır ki özellikle genç izleyiciler ve figüranlar, burjuvaları oynayan aktörlere oyun sırasında saldırırlar; *Duyuyor musun Moskova?!* sözünün ardından duygusallaşan izleyiciler, söylendiğine göre coşkuyla sokaklara dökülmüş, şarkılar söylemiş ve "dükkanların camlarını vahşice aşağı indirmişler"dir.

Tretyakov ve Eisenstein için, Ekim Devrimi'nin yıldönümünde sahneledikleri bu oyunun gerçek etkilerine dair değerlendirmeleri, son derece ikircikli ve öz-eleştirel bir hal alacaktır. Ama yine de bu, 1920'lerin başlarındaki makinesel tiyatro deneylerinin öngörülebilir bir sonucuna işaret etmişti: Atraksiyonlar Tiyatrosu'nun programı, sonunda "izleyicilerin duygularını serbest bırakmasını" (Tretyakov) sağlamak için, duyguları aşırı gerilime dönüştüren bir biçim geliştirmekti ve bunu atraksiyonların montajı ile yapmayı amaçlıyordu. İlk *deus ex machina*'nın makine sistemi ve tertibi, tiyatro oyunundaki aksiyonu organik olandan coşkusal olana dönüştürmüşken, devrim sonrası makinelerin üçlü birleşimi, dünyanın bir temsili yerine dünyalar yaratarak dünyaya müdahale etmiştir. Fiziksel hareketlerin biyo-mekanik içinde montajı, şeylerin ve teknik aygıtların konstrüktivist sahne düzenlemesi içinde montajı ve üretimci Atraksiyonlar Tiyatrosu'nda, izleyicilerin toplumsal bir makine olarak montajı; yalnızca organik, teknik ve toplumsal makinelerin bir bileşimi değil, aynı zamanda organların coşkulu-oluşu, teknik konstrüksiyonların akışı ve toplumsal makinenin ayaklanması yönündeki arayışlardır.

SAVAŞ MAKİNELERİ

> Savaş makinesi, aslında savaşın birincil amaç değil, ikincil, tamamlayıcı veya sentetik amaç olduğu, yani çarpıştığı Devlet-biçimini ve kent-biçimini yıkacak şekilde belirlenmiş bir göçebe icadıdır.
>
> - Gilles Deleuze / Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*

Deleuze ve Guattari'nin *A Thousand Plateaus*'daki "Göçebilim üzerine İnceleme" başlıklı bölümde hiç bıkmadan açıkladıkları üzere, savaş makinesinin amacı basitçe savaş değil, "yaratıcı bir kaçış çizgisinin çizilmesi, pürüzsüz bir uzam ve bu uzamdaki insanların hareketinin bileşimi"dir. Bu makinenin silahları, kaçış ve icadın göçebe çizgileridir. Deleuze'ün en beğenilen formülasyonunda olduğu gibi, kaçış ile icadın, devlet aygıtından kaçış ile kurma hareketinin, *kurucu bir kaçışın* icadının bileşimi, savaş makinesinin özgül niteliğidir: "Kaçmak, ama kaçarken aynı sırada bir silah aramak." Savaş makinesinin savaşçı boyutu, icat gücünden, değişim kapasitesinden, başka dünyaların yaratılmasından ibarettir. Savaş makinesini askeri bir aygıta, bir savaşa dönüştürebilecek olan tek şey, onun bir devlet aygıtı tarafından mal edinilmesidir.

Bir süre önce, Benjamin'in şiddet ve şiddetsizlik ikiliğini sorunsallaştırmaya çalıştığı "Şiddetin Eleştirisi Üzerine" adlı metnin soybilimindeki söylemlerden yola çıkarak, PublixTheatreCaravan'ın[1] tiyatro makinesini bir savaş makinesi olarak adlandırmıştım. Caravan'ı yalnızca bir tiyatro makinesi olarak değil, aynı zamanda bir savaş makinesi olarak nitelemek, Deleuze ve Guattari'nin geliştirmiş olduğu göçebeliği ve savaş makinesini, mikro-politik, artistik-aktivist bir pratiğin betimlemesi içinde örtüştürmek amacını taşıyordu. O zamanlar yazdığım gibi, Caravan'ın bir kaçış çizgisi üzerinde, saldırgan bir savaş makinesi gibi işlediğini öne sürmek, ona asla özel bir şiddet biçimini atfetmek anlamına gelmez. Tersine, savaş makinesi şiddet ve terör söyleminin ötesine işaret eder; devlet aygıtının şiddetinden, temsil düzeninden kaçmanın yollarını arayan bizzat makinedir. Buna karşılık devlet aygıtı, örneğin Caravan'ın içinden bir Kara Blok çıkartarak, temsil edilemez olanı temsilin iktidarı altına sokmaya çalışır. Bunu, 2001 yılının yazında, Viyana'dan başlayıp, Salzburg'daki DEF (Dünya Ekonomi Forumu) Zirvesi'ne ve Lendava'da kurulan sınır kampına ve oradan Cenova'daki G8 Zirvesi'ne uzanan ve burada pek çok Caravan eylemcisinin İtalyan polisi tarafından tutuklanması ile son bulan No-Border-Tour'dan (Sınırlara-Hayır-Turnesi) sonra yazmıştım.

Birkaç yıl sonra 2005 sonbaharında, yukarı Avusturya'nın Lambach şehrindeki yerel mahkemenin önünde, savaş makinesinin pürtüklendirilmesi ve geri çekilişi tekrarlandı, ama bu kez G8 karşıtı protestoların uluslararası anlayışı yoktu. Caravan eylemcileri, 2003'teki "Düşmanlık Sanatı" temalı *Bölgeler Festivali* sırasında Lambach'daki bir okulda duyurusunu yapmadan bir eylem (biyometri teması üzerine görünmez agit-tiyatro) gerçekleştirdikleri için, izinsiz yetki kullanma ve halkı kandırmakla suçlanıyordu. Bu yerel mahkeme farsında, saldırılardan, saldırganlıktan, "kaçarken bir silah aramaktan" hiçbir eser kalmamıştı ve ben bu mahkemede, sınırlı role sahip bir "sanat uzmanı" olarak, eylemin bir sanat konusu olduğu, böyle bir sanat biçiminin var olduğu ve kabul gördüğü ve sanatçıların çocuklara kesinlikle zarar vermek istemediği yönünde nazikçe şahitlik yaptım. Caravan sanatçılarından biri olan Gini Müller'in PublixTheatreCaravan'ın tutuklanmasına ve Cenova'daki duruşmalara atfen belirttiği gibi, "Kaçış çizgisinin, yatay geçişli mi (*transversal*) yoksa terörist mi olduğuna molar mahkeme karar verecekti."[2]

---

[1] Viyana kökenli Volxtheater Favoriten adlı gezici tiyatro grubunun İngilizcedeki adıdır. Bu grup 1994'te kurulmuştur. Hem sokak tiyatrosu hem de sahne gösterileri düzenlemektedir. No Border Network ve Platform for a World Without Racism ile birlikte çalışmış ve politik-sanatsal performanslar sergilemişlerdir. Özellikle ırkçılık, sınırlar, göçmenlerin kontrolü, biyometrik veri toplanması ve diğer toplumsal denetim biçimleri üzerine yoğunlaşmışlardır. 2001'de G8 Zirvesi'ne karşı düzenlenen protesto gösterilerine katılmışlardır. (ç.n.)

Dolayısıyla Caravan üyelerinin tutuklanması ve mahkûm edilmesi, savaş makinesi ile devlet aygıtı arasında *A Thousand Plateaus*'dan aşina olduğumuz ilişkiden daha farklı bir ilişkiyi açığa çıkarır: "Göçebilim üzerine İnceleme"de Deleuze ve Guattari, devlet aygıtının savaş makinesini nasıl kendine mal ettiğini, onu kendi amaçlarına nasıl tabi kıldığını ve savaşı kendi doğrudan amacı haline nasıl getirdiğini açıklar. Savaş makinesi devlet aygıtı tarafından mal edinildiğinde, kaçış ve icat sonunda savaşa, savaş makinesi de (yarı) askeri bir aygıta dönüşür. Belki de 1999'daki Seattle'dan 2007'deki Rostock'a uzanan süreçte Kara Blok olgusunun gelişmesi, bu tür bir mal edinme süreci olarak yorumlanabilir. 1980'lerin ilk yıllarında Almanya'daki otonom eylemcilerin medyatikleştirilmesi ve kriminalize edilmesiyle birlikte "kara blok"tan ilk kez bahsedilmeye başlanması ve bu süreç içinde üretilen imgelerin, solun çeşitli fraksiyonları tarafından yalnızca ikincil olarak, bazen ironik bazen de son derece ciddiyetle devralınması ve benimsenmesi biçiminde yaşanan bu gelişme, son on yılda çok daha yoğun bir biçimde kendisini yineliyor görünmekte: Kısa bir on yıl boyunca, başlangıçta aslen bir medya yapımı olan ve hem ikili hem de simetrik olarak bir Robokop bloğunun karşısına yerleştirilen bir bloğun kuruluşu, bu imgenin gerçekleşmesine ve küresel-savaşa-hayır makinesinin kısımlarının bir "savaş"a sürüklenmesine yol açtı. Devlet aygıtları (burada ana akım medya ve politika), savaş makinesinin kendisini (veya makine bileşenlerinin) sonunda (yarı) askeri bir aygıta, bir devlet aygıtına dönüştüren, savaş makinesinin ikili bir biçimde, dikey ve yatay olarak bölünmüş bir düzenle zorla bütünleştirilmesi anlamında bir "savaş" üretir.

---

[2] Gini Müller, "Transversal or Terror?" http://eipcp.net/transversal/0902/mueller/en. Benim makalem "A War Machine Against the Empire. On the precarious nomadism of the PublixTheatreCaravan" adıyla yayımlandı, http://eipcp.net/transversal/0902/raunig/en. PublixTheatreCaravan'ın tarihi için (Cenova ve Strasbourg dâhil) bkz. Gerald Raunig, *Art and Revolution*, Los Angles: Semiotext(e), 2007, Lambach "biyometrik duruşmalar" için ayrıca bkz. http://lambach.volxtheater.at/.

(Savaş) makinesi-devlet aygıtı kavramsal karşıtlığı, yine de bir mübadele ilişkisi, mücadele olanaklarının sonsuz çokluğu, her biri etkiler yaratan çeşitli kodlama ve üst-kodlama katmanları geliştiren karşılıklı örtüşmeler çokluğu olarak anlaşılmalıdır. Örneğin *Themroc*'taki uç örnekte, devlet aygıtının figürü olan iki polis, bir yamyamlık sürecinde yenir. Ama yamyamlık yine de salt bir olumsuzlama olarak değil, savaş makinesi Themroc'un sonunda mideye indirilmiş olan polislerle kurduğu özel bir ilişki olarak anlaşılmalıdır. Themroc'un kibar vahşiliği ve yoldaşlarının yayılması, yoğun bir güruh ve ajite bir kalabalık (Elias Canetti'nin terminolojisiyle *Hetzmasse*) olarak devlet aygıtına saldıran bir kitleye değil, daha ziyade biçimsiz, uyum göstermeyen bir asamblaja, gerçek dışı ama yine de son derece maddi biçimde diğer bedenlere dönüşen bir asamblaja karşılık gelir. Ama bu asamblaj ile bisiklet hırsızlarının, Roma polisinin de tamamen farklı bir şekilde dâhilmiş gibi göründüğü, yaygın asamblaj arasında benzerlik yok değildir. Hatta *The Third Policeman*'daki sonsuzluk makinesi, yer altı makinesinin ölçülemez alanında koşuşturan ve bu makineyi derin bir kavrayışları olmadan çalıştıran iki meslektaşını da kendine mal eder. Savaş makinesinin anarşik niteliği, burada yine açık olduğu üzere, hem direnişin hem de iktidarın yanındadır ve kapitalizmden kaçışı desteklediği kadar sermayeyi de destekler; faşist biçimde üst-kodlanabilir, ama aynı zamanda özgürlükçü hatta devrimci akışlar üretebilir. Bu ikircikliklerin gerçekleşmesine ve her birinin nasıl mal edildiğine ışık tutabilecek olan tek şey, savaş makineleri ile devlet aygıtlarının özgül ilişkisinin analizidir.

Cenova ve Lambach'da PublixTheatreCaravan'ın mikro-politik praksisinin devlet aygıtı ile çatışması, farklı bir durumdur. Burada mal etme, makinesel köleleştirme, kodlama ve üst-kodlama değil, bir fesih girişimi söz konusudur: Medya temsili ile hukuk kafesine zorla kapatılan savaş makinesi feshedilir. Bu muhtemelen hiçbir zaman tümden bir fesih olmayacak, geriye daima bir şeyler kalacaktır: arzu üretiminden, icattan ve açılmış olan olanakların gerçekleşmesinden arta kalan bir şeyler. Bu yüzden Cenova'daki travmanın peşinden 2002 yazında PublixTheatreCaravan, özellikle Strasbourg'daki uluslararası sınır kampı çerçevesinde, yeniden etkinleşti. İngiliz yapımı iki katlı eski bir otobüsten ibaret olan savaş makinesi, teknik beceriyi ve sanatsal hüneri yine birleştiriyordu. Otobüs, eski otomobil mekaniği ve içindeki yüksek teknolojik donanımdan oluşan teknik bir makineydi, aynı zamanda da PublixTheatreCaravan'ın mikro-politik toplumsal makinesinin somut bir yerleşimine işaret ediyordu. Otonom işgal alanlarında, ulusötesi ırkçılık karşıtı Noborder ağında ve Cenova'daki G8 karşıtı protestolarda elde ettikleri deneyimlerden sonra, Caravan makinesi, Strasbourg'daki sınır kampının toplumsal makinesi ile birleşmeye artık hazırdı. Strasbourg kentinde, üstü açık olan otobüsün üst katında ve otobüsün olduğu her yerde, özellikle de tren istasyonunun önündeki geniş alanda, kente gelenler karşılandılar; sınır kampı hakkında bilgiler buralarda paylaşıldı ve eğlenceler düzenlendi. Ama bu şaşaalı yüzeyin altında, otobüsün göbeğinde, son teknoloji bir elektronik donanım, alternatif bir kamu medyasının oluşturulmasına ve gerilla pratiğinin gereksindiği bir iletişimin kurulabilmesine olanak sağlıyordu.

2000 yıl önce, makinesel maddilik ve tertip, tiyatro makinesinin bu iki bileşeni, Caravan tiyatrosunun ve savaş makinesinin öncellerinde de bulunur. Eski savaşlarda *machina*, kuşatmaların gerçekleştirilmesi ile birlikte kullanılan teknik bir ifade olarak ortaya çıkar. Klasik Yunan ve Helenistik *poliorcetica*'dan[3] geç Antik çağ savaşlarına kadar uzanan dönem boyunca, her türlü kuşatma makinesi, özellikle şehir duvarlarını aşmak ve surlarda çarpışmak için kullanılanlar *machinae* olarak adlandırılmıştır. *Machina* teriminin Latince kullanımının en eski örmeklerinden biri, M.Ö. 2. yüzyılın başlarında İrlanda'daki Ennius yerleşim yerinde bulunmuştur ve bu referans noktası için de bir kanıt oluşturur: *machina multa minax minitatur maxima muris*, surları korkunç biçimde tehdit eden dev bir makine. Bu özel makineler açısından şehir surları dikkatlerinin odağını oluşturuyordu, çünkü çok uzun zaman boyunca bu surları yıkabilecek herhangi bir silah yoktu. Bu yüzden, hem kale hendeklerini güvenle aşabilecek ve kulelerle tahkimat alanlarına yaklaşabilecek hem de sur taşlarını tek tek parçalaması gerekse bile surları fethedebilecek veya yıkabilecek birleşik ve karmaşık makinelere ihtiyaç vardı. Tıpkı tiyatro makinelerinde olduğu gibi, burada da söz konusu olan sadece duvarlara nüfuz eden, onları aşağı indiren veya aşılmasını sağlayan somut teknik makineler değildi. Yine burada *machina*'nın anlamı, maddi duvar yıkıcılığı ile duvarları atlatan veya onun kendi kendini açmasını sağlayan bir hüner arasında değişir.

Genellikle varsayıldığı gibi bir kopuşu ifade etmemekle beraber, Roma İmparatorluğu'nun çöküşü olarak sunulan dönemden kısa bir süre sonra M.S. 4. yüzyılda anonim bir yazar *De Rebus bellicis* (DRB) başlığını taşıyan, savaş meseleleri hakkında imparatora tavsiyelerde bulunan bir inceleme kaleme aldı. Metin 19. yüzyılda hâlâ "Denckschrift eines verrückten Projektemachers" ("Çılgın bir Proje Tasarımcısının Bildirisi," krş. Seeck) başlığıyla anılmakla birlikte, aynı sıralarda onu "askeri mühendisliğe dair ciddi bir çalışma" (Mazzarino) ve anonim yazarını da "zeki bir sanatçı" (Giardina) olarak nitelendiren sesler yükselmeye başladı. "Savaş meseleleri hakkındaki" *De Rebus bellicis*, tahtındaki imparatora sunulan toplumsal bir reform talebidir ve yozlaşma, aşırı harcama ve yüksek vergilerle ilgili ahlaki dersler içeren genel bir arka plan eşliğinde, özellikle askeri reformlar önerir (geç Antik çağdaki bu askeri politika söyleminde, personelin azaltılması, askeri hizmet dönemlerinin kısaltılması, savaş gazileri için sınırlı vergi muafiyetleri, savaş makinelerinin az sayıda personelle çalıştırılması ya da çok daha ekonomik işgal biçimleri kullanarak askeri birliklerden ve savaş makinelerinden toptan kaçınılması gibi, rasyonelleştirmenin ekonomik bileşenleri hâkimdir).[4]

---

[3] Şehirlerin kuşatılması ve savunulması. (ç.n.)

Metnin ana kısmı (toplamda 21 bölümden 6 ila 19. arası bölümler), illüstrasyonlar ve kısa açıklamalarla birlikte savaş makineleri icatlarının bir katalogundan oluşur. Metne ve geç Antik çağda *inventio* ve *inventa* terimlerinin kullanımına bakıldığında, icatların bütünüyle mi yoksa kısmen mi yeni oldukları ya da yazarın kendi icatları mı oldukları anlaşılmaz kalır –metnin yazarı *Praefatio*'da (önsöz) "her yerden yararlı her şeyi bir araya getiren" kişi olarak kendisine işaret eder. Bu metinde toplam on iki savaş makinesi anlatılır; bunlardan bazıları Tichodifrus (taşınabilir kazık), Clipeocentrus (yuvarlak kalkan), Currodrepanus (tekerleklerine tırpan eklenmiş savaş makinesi) veya Thoracomachus (zırh yelek) gibi ürkütücü adlar, bazıları da savaş makinelerinde sıklıkla kullanıldığı gibi hayvan adları taşır: Antik çağda savaş üzerine yazılar, "koç," "kaplumbağa," "koç kaplumbağa," "karga gagası" ve "turna" da dâhil olmak üzere tüm bir zoolojiyi içerir.

---

[4] Bu çalışma, Oxford Text Archive'da, http://ota.ahds.ac.uk/ bulunabilir. Ayrıca krş. Seeck, *Paulys Realenzyklopädie I*'deki makalesi (1894); Santo Mazzarino, *Aspetti sociali del qurto secolo: ricerche di storia tardo-romana*, Roma: L'Erma di Bretschneider 1951; Edward A. Thompson, *A Roman Reformer and Invenor*, Oxford: Oxfrod University Press 1952; Hartwin Brandt, *Zeitkritik in der Spätentike*, Münih: Beck 1988; Andrea Giardina (der.), *Introduzione a Anonimo, Le cose della guerra*, Milan: Mondadori 1989.

Yazar önsözünde, günümüz standartlarıyla düşünüldüğünde hayli ütopik görünen, bir çember oluşturacak şekilde koşulmuş öküzler ve çarklarla hareket eden aşırı hızlı bir geminin yanı sıra, büyük nehirleri aşmak için kullanılabilecek taşınabilir yeni bir köprüyü sunmakla övünür. Yazar ayrıca, bir engeli atlarken veya kaçan bir şeyi kovalarken hiçbir komut almadan bir atın kendi kendine harekete geçmesini sağlayacak özel bir alet icat eder. *Currodrepanus clipeatus*[5] (krş. DRB, XIV), insan yardımı olmadan, başka bir ifadeyle binici attan düştüğünde bile, düşmana en büyük zararı veren bir at-makinedir: *Verberibus spontaneis*, yani kendini "otomatik" olarak kamçılayan, binicisi olmayan savaş atının bu hayali makinesi, Kafka'nın atı olmayan binici imgesinin tam tersidir. Kafka'nın "Kızılderili Olmak İsteği"[6] öyküsünde binici, önce mahmuzlara sonra da dizginlere asılır ve sonunda "atın boynu ve başı olmadan" yerin üstünde uçmaya başlar. Anonim yazarın icadında ise at-makine, bir Kızılderili-oluş veya bir hayvan-oluş makinesi yerine, teknik-hayvani bir savaş aygıtı fantezisiyle ile kendi kendini kamçılar.

Yine de günümüzdeki silahların ve savaş teknolojisinin bu hayali öncelleri, ki bunlar, örneğin uzaktan kumandalı pilotsuz uçaklar gibi gelişmeler sayesinde, büyük oranda gerçekleştirilmiştir, bizi makineleri, hüner olarak icat ile birleşimlerden ayırmaya yöneltmemelidir. 1. yüzyılın sonunda Romalı komutan ve senatör Frontinus çeşitli manevra biçimleri üzerine yaptığı çalışmada, anonim yazarımızın tersine, maddi olmayan üzerine yoğunlaşmıştır. Savaş araçları alanındaki icatların zaten sınırına vardığını düşündüğü için, Frontinus *Strategemata* adlı çalışmasının üçüncü kitabında, masraflı bir kuşatmayı kısaltabilecek ya da ondan kaçınılmasını sağlayabilecek hileler ve manevralar üzerinde durur. Düşman tarafında ihanet edecek birilerini bulmak (rüşvet bir şehri ele geçirmenin en ekonomik yolu gibidir), nehirlerin yatağını değiştirmek ve suları zehirlemek, kuşatılmış kenti terörize etmek vb... toplam on bir farklı manevra taktiği sıralamıştır. Manevralar arasında en yaratıcı olanı, kuşatılmış olanları aldatmayı veya şaşırtmayı içeren manevradır. Burada Frontinus öncelikle kılık değiştirme stratejilerini sıralar: Hannibal'ın İtalya'daki pek çok kenti, Roma alışkanlıklarına uyum sağlayan, Romalıların dilini konuşan ve onlar gibi giyinen adamlarını ajan olarak veya fetih birliklerinin gizli öncüleri olarak Roma'ya yollamasıyla fethettiği söylenir. Arkadyalılar, kuşatılmış olan kente yardım için gelen askeri birlikleri haklar, onların üniformalarını giyerler ve böylece çıkan kargaşadan faydalanarak kenti ele geçirirler. Spartalı Aristipp askerleri tüccar kılığına sokarak, Thebesli Epaminondas kendisi kadın kılığına bürünerek, kuşattıkları kentin kapılarını kendi ordularına açmışlardır.[7]

---

[5] Tekerleklerine tırpan eklenmiş ve zırhlarla korunan iki atlı savaş arabası. (ç.n.)

[6] F. Kafka, *Kızılderili Olmak İsteği*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1995. (ç.n.)

Anonim yazarımızın savaş makineleri, maddi olmayana ulaşan, fazlasıyla bir maddiliğe sahipken, öte yandan Frontinus'un manevraları da maddilik olmadan nadiren işleyebilir. Savaş makinesinin maddi ve maddi olmayan bileşenlerinin kapsamlı şekilde örtüştüğü tezi, adeta bir örnek oluşturacak şekilde, savaş makinesi epiğinin en önemli mitinde cisimleşir. Hüner gerektiren bir yoldan bir savaşı başlatan ve bitiren en ünlü makine örneği, yine bir attır ama bu kez tahta bir at. Virgil'in *Aeneid* epiğinde, Troyalı rahip Lacoon'un, gidiyormuş gibi yapan Yunanlıların verdiği hediyeden duyduğu şüpheleri dile getirdiği o ünlü "*quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes*"[8] mısrasından önceki üç satırda, Virgil Troya atına şöyle gönderme yapar: "*machina*: *aut haec in nostros fabricata est machina muros*." (2,46)[9] Virgil, Lacoon'a bu makinenin Troya'nın surlarına karşı icat edilmiş bir hile olduğu konusunda uyarıda bulundurur ve bu, savaş makinesinin bütün bir çeşitliliğini gözler önüne serer: Odysseus'un aşılmaz şehir surlarını sarsması sağlayan *fatalis machina* (2,237) (ölümcül makine) manevrasından, bu örnekte duvarları yıkmasına bile gerek kalmayıp Troyalıların kendisi tarafından kente sokulan somut savaş makinesi, *machina belli*'ye (2,151). Tipik bir tertipçi olan Odysseus'un yalnızca *poltropos* (çok gezen) ve *polymetis* (işi bilen) olarak değil aynı zamanda *polyméchanos* (yeni fikirlere ve planlara her zaman hazır olan) lakabıyla bilinmesi tesadüf değildir.[10] Teknik makinenin ve psiko-sosyal Troya atının icatçısı olarak Odysseus, kelimenin tam anlamıyla hem bir hile yaratıcısı hem de pek çok makinenin ustasıdır.

---

[7] Antik çağ yazarlarının bu *locus classicus* (klasik bir eserden çoğunlukla bir örnek işlevi gördüğü için alıntılanan yer) üzerine yargıları, hileli davranışlara duyulan hayranlık ile sinsi aldatmacaların kınanması arasında gider gelir. İkinci yargı genellikle, eril erdemden dışlanmış olarak anlaşılan "tüccarlar" ve "kadınlar"a yapılan, retorik olarak daha da güçlendirilmiş aşağılayıcı kinayelerle birleşir.

Yine de Odysseus'un çoklu-mekaniği, anonim yazarının *De rebus bellicis*'ini onlara karşı yazmış olduğu, Roma İmparatorluğu'nun düşmanlarında zaten doğallığıyla mevcut olan bir şey gibi görünür. Ticari çıkarları için bu eseri yazmaya girişen anonim yazar, az çok yararlı savaş makinelerinden oluşturduğu renkli diziyi, benzer şekilde anonim olan ve geç antik çağda Roma İmparatorluğu'nda çokça üretilen çöküş fantezilerine karşı hayal gücünü harekete geçirecek icatlara ihtiyaç duyan imparatora sunar. Roma İmparatorluğu'nun "barbar" düşmanlarının göçebe gezginlik ve uzak bölgelere geri çekilerek yerleşme arasında sürüp giden yaşam tarzları ve karlı dağlardan çöllere uzanan coğrafyaları o kadar çeşitlidir ki onlara karşı savaşmak için çok farklı icatlara ihtiyaç duyuluyordu (DRB, VI). Bir yanda Roma uygarlığı ve teknik gelişme arasındaki bağıntı, Roma kültürü ve askeri teknolojinin doğrusal orantılılığı, diğer yanda barbar yabanıllığın, yıkıcılığın ve vahşiliğin tipik yerleri biçimindeki genel kültürel anlayışın aksine, *De rebus bellicis*'in anonim yazarı, barbarlara *ingenii magnitudo* (yüce deha), bu bütün erdemlerin anasını atfeder: İcatçılık, *rerum inventio*, savaş makineleri bakımından da, barbarlara hiç de yabancı bir şey değildir (DRB, Praefatio).

---

[8] Ne olursa olsun Yunanlılardan korkuyorum, hediye verseler bile. (ç.n.).

[9] Bu surlarımıza karşı icat edilmiş bir makine. (ç.n.)

[10] Bunlar, Homeros'un Odysseus'u nitelemek için kullandığı sıfatlardan üç tanesidir. (ç.n.).

Anonim yazarın özel olarak açıklamadığı ve bu yüzden hayal gücünü daha da harekete geçiren barbarları, *A Thousand Plateus*'taki savaş makinesi kavramına, yalnızca göçebebilime muğlak bir anıştırma olarak değil, aynı zamanda ve özellikle barbarların icatçılığına yapılan bu vurgu nedeniyle oldukça yaklaşır. Göçebe *inventio*, teknik makinelerin icadıyla başlar ama onun ötesine geçer. Deleuze'ün tanıdık ve paradoksal biçimde, özellikle bir yerden bir yere hareket etmeyenler anlamında kullandığı göçebeler, yalnızca savaş makinelerini icat etmekle kalmaz, icatçılıklarını özgün bir eylem ve özneleşme biçimi olarak geliştirdiklerinde savaş makinesinin kendisine *dönüşürler*. Burada icat, sadece icat edilen alet ve icat edilen hikâyeler anlamına gelmez, bunun da ötesinde yeni dünyalar icat etme yeteneği anlamını taşır. Göçebe varoluş içinde ve onunla birlikte, kaçış, devlet aygıtını terk etme ve savaş makinesinin icatçılığı; yeni toplumsallık biçimleri, kurucu pratikler ve kurucu gücü, mümkün başka ve farklı yaşamların yaratılmasını ve gerçekleştirilmesini geliştirir. Mümkün olanı *tek* bir dünyada gerçekliğin önceden belirlenmiş bir imgesi olarak görmekten ziyade, *inventio* mümkün olanın *pek çok* farklı dünya biçiminde farklılaşmasını ifade eder. Devlet aygıtlarının tek dünyasının özdeşleştirici kuruculuğu karşısında, o pek çok dünyaya çatallaşmayı üretir. Tek bir mümkün dünya devlet aygıtlarının mantığı içinde bölünürken, icadın tekillikleri kendilerini mümkün farklı dünyalar içinde dağıtırlar.[11]

Tiyatro makineleri ve savaş makineleri, yalnızca *mechané/machina* kavramının farklılaşmasının en etkili iki çizgisi olmakla kalmaz, bu iki çizgi aynı zamanda mevcut toplumsal hareketlerin ve onlara bağlı olan devrimci küçük makinelerin temel bileşenlerinden ikisine karşılık gelir. Soybilimsel çizgileri, çoklu-mekanik tertipçisi Odysseus'a olduğu kadar, Ortaçağ soytarı figürüne, 1970'lerde İtalya'da *autoriduzione* (kira veya yiyecek fiyatlarında öz-örgütlenmeyle gerçekleştirilen indirim) politikaları geleneğine, 1990'ların iletişim gerillaları pratiğine uzanan çağdaş icatçı hile, şaşırtma, asimetri ve kılık değiştirme stratejileri, ayrıca icat ve taklit arasındaki örtüşmeye, (entelektüel) mülkiyete, ortak olana ve mal edinmeye ilişkin sorulara yol açmıştır. Burada kullanılan eylem biçimleri genellikle yasallık ve yasa dışılık arasındaki, oyun ve militan eylem arasındaki sınırda konumlanır ve bu sınırları bilerek ve isteyerek bulandırır. Bu eylemler sınırlarda ve toplumsal hareketlerin çerçevesinde gerçekleştirilir ve bu toplumsal hareketleri kurmakla kalmayıp aynı zamanda bazen onları ve örgütlenme biçimlerini de sorunsallaştırır.

Örneğin Madrid'de ve Barselona'da Yomango adıyla 2002'den sonra ortaya çıkan bir grup, medyatik ve performansa dayalı stratejiler kullanarak bu tür mal edinme pratikleri gerçekleştirmişlerdir. İspanyolca sokak dilinde "yo mango," "dükkanlardan mal aşırıyorum" demektir ve burada aşırılan şey aynı hem maddidir hem de gayri maddidir: Bir yanda oyunculukla ve çok somut bir tarzda metalar, öte yandan da göstergeler mal edinilmektedir. Yomango isminde, grubun pratiğine biçimsel bir anıştırma vardır: İspanya kökenli uluslararası tekstil şirketi "Mango"nun ismini ve logosunu mal edinmeleri, grubun programına bir örnek oluşturur. Yomango özellikle, çok uluslu şirketler tarafından olduğu kadar, katı telif hakları politikaları yüzünden sonunda tutsaklığa yol açan göstergeler tarafından hapsedilen, yaratıcıları tarafından değil küresel olarak işleyen şirketler tarafından mal edinilen ürünleri serbest bırakmayı sever. Bu şirketlerin yalnızca kendi metalarını değil, kendi markalarını da yaşam tarzı olarak satmaları gibi, Yomango da aşırma eylemini bir yaşam tarzı olarak över.

---

[11] Bkz. Maurizio Lazzarato, *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Paris: Les empêcheurs de penser en rond 2002, *La Politica dell'Evento*, Rubbettino 2004; "Die politische Form der Koordination", http://eipcp.net/transversal/0707/lazzarato/de.

Yomango, İtalyan Chainworkers grubu, Almanya'da *Umsonst* (ücretsiz işçiler) grubu, Hamburg'da *Superhelden* (Süperkahramanlar) ile Euromayday gösterilerinin ve güvencesizlik hareketinin yaygınlaşmasında belli bir rol oynayan bütün gruplarınkiler gibi mikro-politik pratikler ve aynı zamanda 1990'larda düzenlenen Reclaim the Streets (Sokakları Geri Al) partileri veya Gleneagles ve Heiligendamm'da G8 karşıtı Palyaço Ordusu tarafından yapılan gösterilerin hepsi, bir savaş makinesi olarak icat yeteneğini, bir tiyatro makinesi olarak performansa dayalı pratikle birleştirmiştir.[12] Ancak "küresel hareket"in makro-politikası bile tiyatro makinelerinin soybilimi içindeki performansa dayalı bir hareket olarak tanımlanabilir. Ayrıca 1990'lar ve 2000'lerdeki pek çok toplumsal hareket de savaş makinesidir, çünkü bu hareketler devlet aygıtından kaçmanın düşünü ve gerçekliğini icat etmişlerdir. Başka bir ifadeyle, kendi kapalılıklarını, yapısallıklarını ve Guattari'nin deyimiyle devlet-aygıtı-haline-gelişlerini sorunsallaştırmışlardır. Böylece, neoliberal küreselleşmenin kümeleşmesi içinde hâlâ etkili oyucular olarak yer alan somut devletlere ve aynı zamanda da kendi içlerinde devlet aygıtlarının gelişmesine (ki bu, kapsam ve coşku bakımından en azından özgün ve yenidir), yani temsiliyet biçimlerine, (burada tiyatro makinesi ve performatif hareket denilen şeyin tam tersi olan) sahne mantığına, hiyerarşik pürtüklendirmenin yukarı ve aşağısına, öncü ve kitlenin önce ve sonra mantığına karşı durmuşlardır.

---

[12] Yomango için bkz. http://www.yomango.net; Chainworkers için bkz. http://chainworkers.org/; Umsonst için bkz. Anja Kanngieser, "Gestures of Everyday Resistence." http://eipcp.net/transversal/0307/kanngieser/en; Superhelden için bkz. Efthimia Panagiotidis, "The 'Good News' of Precarization," http://eipcp.net/transversal/0307/panagiotidis/en; Sokakları Geri Al ve Palyaço Ordusu için bkz. John Jordan, "Notes Whilst Walking on 'How to Break the Heart of Empire'," http://eipcp.net/transversal/1007/jordan/en.

MAYDAY[1] MAKİNELERİ

> Mayday, günümüzde otonom bir süreçtir, Avrupa'daki hareket içinde pek çok bireyin ve farklı öznelliklerin dâhil olduğu bir ağdır: Farklı yerel bağlamlarda yaşadıkları çelişkilerden yola çıkan bu bireylerin ve öznelliklerin hepsi evrensel temel gelir talebinde ve sendikalar ile sol partilerinkinden farklı radikal pratiklerde birleşirler. Mayday, aynı anda gerçekleştirilen bir "gösteriler" dizisinden çok daha fazlasını ifade eder; Mayday, yeni bir post-Fordist proletaryanın yeniden bileşimi ve kuruluşu sürecidir.
>
> \- Antonio Negri, *Goodbye Mr. Socialism*

Yeni bir terminolojinin ortaya çıkışında ve yaygınlaşmasında genellikle görüldüğü gibi, son yıllarda güvencesizlik-güvencesizleşme-güvencesizler gibi bir kavramsal alanın patlama yaparcasına genişlemesi, ciddi bir kafa karışıklığına yol açmıştır. Bu yüzden bu kavramsal alanın en önemli referansını oluşturur hale geldiği toplumsal hareketlerin ortaya çıkış sürecinde, temel terimlerin farklı şekillerde tekrar tekrar değerlendirilmesi ve toplumsal, coğrafi ve zamansal bağlama bağlı olarak anlamların kayması hiç de şaşırtıcı değildir. Euromayday'in hareketlendiği bağlamlarda bile, güvencesizlik etrafındaki kavramları makul bir kesinlikle ayırt edebilmek için yoğun bir fikir alışverişi sürecine ihtiyaç olmuştur ve bu ihtiyaç hâlâ da geçerlidir. Son yıllarda pek çok Avrupa kentinde düzenlenen Euromayday gösterileri, 1 Mayıs pratiklerini yenilediğine göre, bu pratiklerle el ele giden süreçlerde bu gösteriler, sadece güvencesizleri politik olarak örgütlemeye yönelik girişimler olarak değil, hem bundan önce hem de bunun ötesinde güvencesizlikle ilgili meseleler üzerine yürütülen iletişim ve enformasyon kampanyaları olarak, kolektif bilgi üretiminin araçları olarak, mevcut iş ve yaşam biçimlerine dair militan araştırmalar olarak görülmelidir.

---

[1] *Mayday*, eskiden Northern Hemisphere'de 1 Mayıs'ta düzenlenen geleneksel bir bahar festivalidir. Pek çok kültürde farklı biçimlerde düzenlenen bu festival halkın günü olarak nitelenir. Burada *Mayday* sözcüğü hem bu festivale hem de işçilerin 1 Mayıs'ına gönderme yapmaktadır. (ç.n.).

On yıllık dönem boyunca, bütün Avrupa'da, tüm bu gösterilerin ötesinde tartışmalara, okuma gruplarına, araştırmalara, sol dergilere ve diğer yayınlara yayılarak giderek yoğunlaşan ve temel kavramları katı bir şekilde tanımlamaksızın ayırt etmeye çalışan bir tartışma yürütüldü. Bu tartışmanın burada sadece geçici olarak bir araya toplanabilecek önemli çizgileri, güvencesizlik şemsiyesi altında aşırı coşkulu bir tanımlamaya ve fazlasıyla aceleci bir birliğe gitmeyi sonraya bırakmayı önermiştir. Bugün güvencesizleşme söyleminin dar coğrafi ve tarihsel sınırlarının toplumsal cinsiyet ve Avrupa merkezcilik açısından sorunsallaştırılması hiç de önemsiz değildir. Bu bakış açısından, güvencesizlik yeni bir olgu gibi görünmez; pekala Fordizm 20. yüzyılda, güvencesizliği belli bir çerçeve içinde görünmez kılan ve onu bir istisnaya dönüştüren Batılı bir istisnai olgu olarak düşünülebilir. Ancak bunun aksi bir yönde, maddi olmayan, bilişsel ve duygulanımsal emeğin "yeni" biçimlerini, sadece yeni emek biçimleri, post-Fordist kapitalizmin bileşenleri olarak dikkate almak yerine, daha ziyade bunların süreklilik ve süreksizliklerini daha kesin ve tarihsel bir inceleme içinde araştırmak da uygun görünmüştü.

Kurban söylemleri alanının dışındaki –özellikle göçün otonomisi bağlamında- güvencesiz özneleşme tarzları üzerine tartışmada, son derece farklı güvencesizleşme biçimlerinin ve bu biçimler arasındaki farkların ve hiyerarşilerin, dağılmış haldeki bir güvencesizler yığını içinde gözden kaybedilmemesi gerektiği açık hale geldi. Yine de güvencesizliğin yapısı, hem sınırların ve hiyerarşilerin üretimine hem de bu sınırların sürekli bulanıklaşması ve çözülmesine dayalı bir ayrımlaştırma ve işbölümü sürekliliğine karşılık gelir. Böyle bir arka planda, kendi kendini belirleyen özneler ve başkaları tarafından belirlenen özneler arasında katı ve basit ayrımlar yapmanın, lüks içinde yaşayanlar ve sosyal haklardan yoksun güvencesizler olarak iki sınıf inşa etmenin, ilkini "yaratıcı sınıf," "entelektüel güvencesizler" veya "dijital çağ bohemleri" olarak, ikincisini de göçmenler veya *sans papiers*[2] olarak tanımlamanın hiçbir anlamı yoktur. Nasıl ki tüm bu alanlardaki karmaşık ve yaygınlaşmış toplumsal durum, öz-güvencesizleşmenin pürüzsüz biçimleri ile katı, baskıcı emek disiplini biçimleri arasında bir bağ kuruyorsa, sürecin bütününe yayılan ve özgürleştirici olarak anlaşılabilecek yeni özneleşme biçimleri de mümkün hale geliyor. Eğer güvencesizleşme yalnızca toplumsal tabiyet ve makinesel kölelik değil, aynı zamanda 1968'in soybilimi içinde hâlâ varlığını sürdürmekte olan ve yenileri de dâhil olmak üzere, otoriter emek rejimlerine karşı direniş biçimleri anlamına geliyorsa, o halde "güvencesizleştirilmişler" gibi bir şeyden bahsetmenin pek bir anlamı yoktur. Edilgen biçimde ifade edilen kurbanlaşma yerine, "güvencesiz" terimi, daha mantıklı ve durumun ikircikliliğini daha iyi ifade eden bir şekilde kullanılabilir. Bu bakış açısından, refah devletini geri kazanmaya çok fazla umut bağlıyormuş gibi görünen, "güvencelileştirme"

---

[2] Özellikle Fransa'da hükümetin sağladığı izin belgelerine sahip olmadan yaşayan "yasa dışı" göçmenler için kullanılan Fransızca terim. (ç.n.)

[*de-precarizing*] sosyolojik terimini kullanmanın da bir anlamı yoktur. Son olarak güvencesizleşme olgusu, çalışma koşulları meselesinin ötesine uzanır: Güvenceli ve sürekli istihdamın ortadan kalkmasından, Orta ve Batı Avrupa'daki genç, beyaz ve erkek yurttaşlar için bile tipikleşmiş olan "atipik istihdam"ın çeşitli biçimlerinin yaygınlaşmasına, çalışma saatlerinin daha önce özel alan denilen sınırsızca geniş alana yayılmasına kadar, bütün bir güvencesizlik sosyal güvenlik meselelerine ve en uç durumda yerleşim hakkının güvencesizleştirilmesinde olduğu gibi, biyo-politik ve göç-politik bir bakış açısından, tüm bir yaşamın güvencesizleştirilmesine kadar varır.[3]

Hareketlerle ilgili söylemlerde güvencesizleşme, güvencesizlik ve güvencesiz kavramsallaştırmaları giderek keskinleşmiş ve yoğunlaşmışsa da, bunların diğer alanlara nüfuzu çok daha az verimli olmuştur. "Bağlantısız güvencesizler" üzerine yürütülen tartışmalar, 2006 sonbaharında Almanca anaakım basının geniş kesimlerinde terminolojik bir kafa karışıklığının artmasına yol açmıştır. Dikkatsizce formüle edilmiş bir araştırma, oy hakkına sahip olmayan ama Almanya'da yaşayan nüfusu dışarıda bırakarak "Almanlar"ı dokuz politik grup içinde sınıflandırmış ve "bağlantısız güvencesizler" bu tipolojinin dokuzuncu ve sonuncu grubu olarak tanımlanmıştır. Bunun peşinden gelen tartışmalar, gerisinde hiçbir bayağı söz ya da tepkisel kızgınlık bırakmadı ve sadece politik alanda değil, aynı zamanda akademik ve entelektüel bağlamlarda da etkili oldu. Güvencesizler olarak tanımlanan grup, yalnızca nesne ve kurban rolüne sıkıştırılmakla kalmadı: Bu araştırma etrafında yürütülen tartışma, bunun ötesine geçerek lümpen proletaryaya ilişkin yeni bir nitelik inşa etti ve onun politik faillikten dışlanmasına zemin sundu.

---

[3] Güvencesizleştirme etrafında hareketlerle ilişki içinde yürütülen tartışmalar için bkz. eipcp adlı çok dilli web dergisinin "güvencesizler" konulu sayısındaki makaleler, http://eipcp.net/transversal/0704; Barselona ve Milan'da İspanyolca ve İtalyanca yayımlanan "Milano-Barcelona Euro MayDay 004" başlıklı Mayday gazetesi; Danimarkalı *Greenpepper Magazine*'in Güvencesizler sayısı (2004); İngiliz *Mute* dergisinin güvencesizlik üzerine çıkardığı 28. ve 29. (2004/2005) özel sayları, http://www.mwtamute.org/en/Precarious-Reader. Daha önce bahsedilen söylemin ana hatlarıyla ilgili makaleler için bkz. *Precarias a la deriva*, "Adrift through the Circuits of Feminized Precarious Work," http://eipcp.net/transversal/0704/precairas1/en; kpD, "The Precarization of Cultural Producers and Missing 'Good Life,'" http:// eipcp.net/transversal/0406/kpd/en; Angela Mitropoulos, "Precari-Us?", http://eipcp.net/transversal/0704/mitropoulos/en; Vassilis Tsianos / Dimitris Papadopoulos, "Precarity: A Savage Journey into the Heart of Embodied Capialism," http://eipcp.net/transversal/1106/tsianospapadopoulos/en; Isabell Lorey, "Governmentality and Self-Precarization," http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en.

Marx ve Engels'in bir zamanlar *Komünist Manifesto*'da "eski toplumun en alt katmanları tarafından kenara atılmış, edilgin bir şekilde çürüyen kesim"[4] olarak tanımladığı yeni, güvencesiz lümpen proletarya artık yalnızca edilgin ve güvencesizliğe itilmiş olarak değil, kendi dışlanmasından kendisi sorumlu olan, kendi kendini kurbanlaştıran failler olarak –özellikle incelikli bir biçimde- tahayyül ve tarif edilecekti. Tartışma artık çoğunluk toplumunun dışlayıcı pratikleri hakkında değil, tersine yalnızca, etkilenenlerin *hissettikleri* varsayılan dışlanma, başka bir deyişle, büyük olasılıkla dışlananların kendilerinin sorumlu olduğu kendi kendini dışlama etrafında dönüyordu. Güvencesiz terimi, neo-liberal, kaybeden olmayı kendisi tercih eden bir varoluşla iç içe geçirildi. Burada dirençli bir reddedişten değil, neo-liberal bir biçimde yönetilmelerine açıkça izin vermedikleri için artan bir devlet kontrolüne tabi kılınmaları gereken kişilerden bahsediliyordu.[5]

Devam eden bu söylemsel dışlama ve kendi kendini dışlamakla itham edilen ve böylece aşağılanan bu figür, normalleştirici anaakımın kasti ve etkili bir yanlış anlaması, toplumun merkezinin kendini yeniden kurmak için ihtiyaç duyduğu sosyo-politik bir tabakalaştırmadır. Bununla birlikte "bağlantısız güvencesizler"i kuşatan söylemsel dinamik, aynı zamanda artan huzursuzluğun bir etkisi olarak da yorumlanabilir: yeni bir makinenin ve yeni bir canavarın ortaya çıkışına tepki olarak zorunlu hale gelen, kaçınılmaz bir savunma. Canavarın adı güvencesizlerdir; tarihsel modeli ve sürtünme yüzeyi ise dev proletaryadır.

---

[4] Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*, çev. Dünya Armağan, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 18. (ç.n.)

[5] Bkz. Isabell Lorey, "Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen", Gerald Raunig / Ulf Wuggenig (der.), *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia+Kant 2007, 121-136. Ayrıca bkz. Heinz Steinert, "Prekariat, Kaloriat, sexy Berlin und die Unterschicht", www.links-netz.de/K_texte/K_steinert_ prekariat.html.

Gündelik dilde kullanılan biçimiyle "güvencesiz" terimi, Fransızca *précaire* sözcüğünden türemiştir ve güvenceden veya istikrardan yoksunluk, şansa veya bilinmeyen koşullara tabi olmak anlamına gelir. Roma hukukunda, "yalvararak elde edilen," "feshedilebilir," "iptal edilebilir olarak verilen" anlamında kullanılan *precarium*, yasal bir hak iddiasına dayanmaksızın bir hakkın verilmesidir. Terim, özellikle Fransız sosyal bilimleri bağlamında, 1980'lerin başından itibaren artan bir şekilde kullanıldı. Ama terimin neredeyse her şeyin "güvencesiz" olarak adlandırılmasına varan geniş alışılagelmiş anlamı, bütünüyle emeğin güvencesizleştirilmesiyle sınırlandırıldı ve terim olumsuz bir tanımlama, yoksunluğa dayalı bir tanımlama olarak kesinleştirildi. Bu gelenek çizgisi, kısmen 1968'den sonra otoriter emek rejimlerine karşı yöneltilen ve işçilerin kendisinin belirleyeceği çalışma koşullarını amaçlayan özgürlükçü akımların olumsuz etkilerine yapılan tek yanlı bir vurguyu içerir. 1970'lerdeki mücadeleler, patriyarkal düzenden, fabrika rejiminden ve yaşamın Fordist-patriyarkal iş disiplinine tabi kılınmasından kaçışın yollarını aradı. Yine de özgürlükçü hareketler ve sadece çalışma dünyasıyla kalmayan neo-liberal yeniden yapılandırma arasındaki son derece ikircikli ilişki, ancak 1990'ların sonunda bütün karmaşıklığı ile anlaşılmış ve farklı bir şekilde sorunsallaştırılmıştır. Yaklaşık aynı dönemde, güvencesizliğin kavramsal sınırları da biyo-politika, toplumsal güvencesizleşme ve güvencesiz yaşam yönünde genişletilmiştir. Özellikle post-İşçici, feminist ve post-yapısalcı teoriler, iş ve yaşamın, kamusal ve özel alanın, üretim ve yeniden üretimin karşılıklı olarak birbirinin içine nüfuz ettiğini vurgularken, 1968 ve 1970'lerdeki kopuşların öngörüleri ve başarılarının arkasına saklanmayan ya da hatta onlara karşı olan bir konumda ve son olarak güvencesizlik terimindeki ikircikliliği açığa çıkaran bir kavramın geliştirilmesinde ısrar ettiler.

Aşağıda yapacağım gibi, güvencesiz terimini bu arka plan ışığında yeniden kavramsallaştırırken bu girişimimi, etimolojik veya teorik bir soybilimden ziyade, terminolojinin, son yıllarda onun etrafında oluşturulan hareketler içindeki gelişimine dayandırmaya çalışacağım.

2001'de Cenova'daki G8 karşıtı gösteriler için yapılan hazırlıklar sırasında, Milan'daki medya aktivisti Chainworkers kolektifi ile ilişkili bir grup ilk Mayday gösterisini örgütledi. 1 Mayıs günü öğleden sonra sayısı 500 kişiyi aşmayan bir grup, 1990'ların temsiliyetçi olmayan gösteri biçimlerini yeniden canlandırarak daha da öteye taşıdı. Sabah yapılan geleneksel 1 Mayıs gösterilerine karşı konumlanmaktan özellikle kaçınan Mayday grubu, onların, çeşitli problematik çağrışımları olan, emeği kutlama biçimlerinden kaçmayı başardı. Bütün Avrupa'da sosyal demokrasi ve sendikalar, 1 Mayıs ritüellerini hâlâ "tam istihdam" propagandasıyla sürdürürken ve öte yandan bazı yeşil partiler 30 Nisan'da "işsizler günü"nü düzenleyerek buna ikilikli bir karşı ağırlık oluşturmaya çalışırken, istihdam ve işsizliğe dayalı düzen zaten uzun zamandır ortadan yok olmuştu ve kendini dönüştürmüştü: Bu artık hem istihdam ve işsizliğin sayısız ara biçimlerinin ortaya çıktığı hem de direniş biçimleri ve stratejilerinin icat edildiği ve edilmeye devam ettiği bir dünyaydı.

1886'da Chicago'daki Haymarket Ayaklanmaları'ndan beri süregiden Mayday'in, ABD'deki efsanevi Wobblies sendikasının, Dünyanın Uluslararası İşçileri'nin radikal soybilimine bağlanmasıyla, bu yeni 1 Mayıs geleneği daha baştan uluslararası bir yönelime sahiptir ve güvencesizleşmeyi ulusötesi bir olgu olarak sorunsallaştırmanın yollarını bulmaya çalışmaktadır. İtalya'da güvencesizleşmenin erken gelişimi, "güvencesizler kuşağı"nın örgütlenmesi ve harekete geçirilmesi yönündeki ilk girişimlerin özellikle Milan'da ortaya çıkışını açıklıyor. Bu hareketlenmenin alarm işareti ve savaş çığlığı olan "Mayday!" derhal İtalya sınırlarının ötesinde yankılandı. Posterlerdeki, el ilanlarındaki ve pankartlardaki slogan, ilk kez Fransa'daki McDonalds restoranlarında çalışan yarı-zamanlı işçilerin 2000 yılının kış aylarında düzenledikleri bir kampanyada geliştirdikleri "Stop Précarité (*Güvencesizliği* Durdurun)" sloganı değildi. Bunun yerine "Stop al precariato (*Güvencesizleri* Durdurun)" sloganı kullanıldı. Bir şekilde kafa karıştırıcı olan bu formülasyon, bugün güvencesizler teriminin farklı dillerde taşıdığı çeşitli anlamlarla, ama aynı zamanda proletaryanın tarihsel kavramlarına yapılan farklı anıştırmalarla bağlantılıdır. İtalyancada *salariato* (ayrıca krş. Fransızca *salariat*), kabaca, yasal ve toplumsal-kurumsal bir arka planda ücretli emeğin yasal olarak tanımlanan statüsü anlamına gelir. *Bu* bakış açısından, *precariato* bu statünün diğer yanını, düzenlemeler ve hakların *olmadığı* durumu anlatır. Savaşılacak olan ve yayılması durdurulması gereken şey budur. Gündelik İtalyancada *precariato* sözcüğü, özel olarak istihdam, ücret ve işgünüyle ilgili sabit kuralların olmadığı istihdam alanı anlamına gelir.

2002'de pek çok şey değişti. Hem 11 Eylül'den ve Ceneva'daki gösterilerden bir yıl sonra, ki bu olaylar küreselleşme karşıtı hareket içinde travmatik bir kırılma olarak tanımlanır, gösteriye katılanlar hayret verici biçimde hareketlendi, hem de temel slogan gerçekten de terse döndü: Artık güvencesizleri durdurmaktan söz edilmiyordu, bunun tersi bir slogan kullanılıyordu: "Mayday, Il primo maggio del precariato sociale [toplumsal güvencesizlerin ilk 1 Mayıs'ı]. Burada ikili bir dönüşüm söz konusuydu: Bir yanda toplumsal olana yapılan referansla birlikte, mücadele ve düşünce, iş alanına odaklanmaktan çıkıp, toplumsallığın, yaşamın güvencesizleşmesine doğru genişledi ve her şeyden öte, güvencesizler, durdurulması gereken bir şeytan olmaktan çıkıp, kendi kendilerine verdikleri bir ad haline geldi. "Precariato social," kendini bir kurban olarak değil toplumsal bir hareket olarak tanımlayan, çok katmanlı ve çok yönlü bir kitlenin ortak adına dönüştü. Bu semantik geçiş, bir yıl sonra posterlerde, el ilanlarında ve pankartlarda kullanılan "Il precariato si ribella [Güvencesiz İsyancılar]" sloganıyla tamamlanmış oldu.

2003'e gelindiğinde, hareketin artık yaygınlaştığı, Mayday'in ulusötesi gücünün gerçekleşmesinden belliydi: Gösterinin "La parade del precariato Europeo [Avrupalı güvencesizlerin gösterisi]" olarak duyurulması, yalnızca güvencesizleşmenin ulusötesi bir sorun olarak tanınmasının değil, aynı zamanda Avrupa'nın birçok ülkesinden kolektiflerin ve grupların Milan'daki gösterinin örgütlenmesine katılmasının sonucuydu. Yine de katılımdaki artış, niceliksel ve ulusötesi düzeyle sınırlı değildi, bu eylem biçimlerini de etkilemişti. Diğer bütün katılımcılar arasında Critical Mass grubundan bisiklet eylemcileri, sokakları işgal etmek ve geri almak söz konusu olduğunda hemen ve etkili biçimde hareketle birleşmişti. "Apripista della mayday parade [mayday gösterisinin öncüleri] olarak bisikletçilerden oluşan grubun akını, şehrin sahnesini göstericilere açmıştı.

Ulusötesileşmenin sonucu olarak, 2004'te Milan ve Barselona'da ilk kez eşzamanlı gösterilerin düzenlenmesiyle Euromayday Gösterisi'nde bir dönüşüm yaşandı. 2004 1 Mayıs'ının akşamında, yaklaşık on bin gösterici, üniversite meydanından Barceloneta plajına kadar yürüdü: *sans-papiers* ve göçmenler, otonom eylemciler, sol eğilimli ve radikal sol sendika ve partilerden gelen politik eylemciler, sanat eylemcileri, kendilerini precari@s olarak adlandırmak üzerinde çalışan, her türden güvencesiz ve bilişsel işçiler. Sokakları Geri Al hareketindeki pratiklerin akıcı ve ivmelenmiş bir versiyonu gibi, dans eden, şarkı söyleyen ve resim yapan insanlar, Barselona kentinin merkezine aktı. Göstericilerin geçtiği sokaklar boyalı alanlara dönüştürüldü. Gösterinin sağladığı güvenlik içinde, şehir bir göstergeler okyanusuna dönüştü: politik sloganlar, posterler, çıkartmalar, web sayfalarına yapılan referanslar, etiketlenen yaya geçitleri, her yerde performansa dayalı eylemlerle bağlamlaştırılan duvar resimleri. Yaratıcılığın yaygınlaşması, sanatsal olanın bilişsel kapitalizm toplumuna nüfuz etmesi bir kez daha saldırıyı tersine döndürmüştü: Şirket kapitalizminin şehir merkezlerini tektipleştiren logoları ve tanıtımları, bilişsel işçiler çokluğunun yaratıcılığının eserleri olduğu için, şimdi bu işlerde gösterilen yaratıcılık, kentsel tüketimcilik alanının bu logoları ve tanıtımlarının bir karşıtı olarak, her yere, mağaza vitrinlerine, şehir ışıklarına, dönen billboardlara, LED ekranlara, binaların ve sokakların duvarlarına kadar yaygınlaşmıştı. Reklamların yapıbozumu, kültürel frekansların bozulması ve çağdaş politik propagandanın bir karışımı, sprey boyacılarının ve etiketçilerin sokak sanatının bir genelleşmesi biçiminde hâkim hale gelmişti: icat ve performatifliği birleştiren soyut bir makine, savaş makinesi ve tiyatro makinesi, göstergelerin asamblajı ve bedenlerin asamblajı. Tüm bunların üzerinde, güvencesiz yaşam koşullarındaki güvensizlik ve korku ile tüm çelişkileriyle korkunç “güvencesiz” canavarının tehdidi arasındaki sürekliliği ifade eden bir slogan duruyordu: *La inseguridad vencerá*, güvensizlik üstün gelecek...

Barcelona 2004, Euromayday’in ulusötesileşmesine önemli bir güç kattı. İtalyan ve İspanyol eylemciler http://www.euromayday.org sitesini kurdu ve hem İtalyanca hem de Katalanca/Kastilyaca yayımlanan Mayday gazetesini çıkardı. 2004’ten sonra Avrupa’nın çeşitli şehirlerinde, özellikle sol konferanslar ve sosyal forumların etrafında uluslararası Mayday toplantıları gerçekleştirildi. 2004 sonbaharında “Middlesex Declaration of the European Precariat (Avrupalı Güvencesizler Middlesex Deklarasyonu)” Euromayday’in hızla yaygınlaşmasının habercisi oldu ve Ocak 2005’te Berlin’de yapılan “Uluslararası Güvencesizler Toplantısı"nın ardından Euromayday gösterileri Avrupa çapında yaygınlaştı. 2006 ve 2007'de politik yönelimleri ve katılımcı sayıları farklı olsa da yirminin üzerinde şehirde Mayday gösterileri düzenlendi.

Bedenleri ve göstergeleri icat etme ve birleştirmenin makinesel pratiği, teatrallik ve temsilden kaçış; şehri ve çeşitli yerel bağlamlardaki söylemsel alanı yeniden kendine mal etmenin farklı niteliklerini ve niceliklerini yarattı: Son yıllarda yüz binlerce insan Milan sokaklarına dökülürken, Slovenya'nın Maribor kentinde giderek daha da sıkılaştırılan yasal baskılarla uğraşmak zorunda olan yaratıcı eylemcilerden oluşan sadece küçük bir grup vardı. Mayday Gösterisi'nin 2006'dan beri düzenlendiği Berlin'de, gösteriden önce sol eğilimli bando takımlarının performansları ve gösteri kortejinin en başındaki vagondan konuşma yapılması gibi çok daha geleneksel gösteri biçimleri ile yeni eylem biçimlerinin birleştirilmesine çalışılıyordu. Oysa 2005'ten beri düzenlenen Hamburg Gösterisi'nde sahneler ve konuşma kürsüleri yoktu. İlk gösterinin yine 2005'te düzenlendiği Viyana'daki özgün deneyimde, şehir içinde dört saat boyunca danslarla kat edilen uzun bir rota belirlenmişti. Viyana'da da sahneler yoktu, tersine gösteri platformu ile izleyiciler, konuşmacılar ile dinleyiciler arasındaki alışıldık hiyerarşileri, öne çıkartma ve büyük isimler mantığını engellemeye yönelik bir çaba söz konusuydu. Gösteri, güvencesizleştirmenin bir sıcak bölgesinden diğerine, bunların her birinde duraklayarak ilerledi. Buralara gelindiğinde, güvencesizleşmenin çeşitli bağlamlardaki (seks işçiliğinden, sınır dışı edilme pratiklerine ve emek piyasası politikalarına kadar uzanan) niteliğini kısaca açıklayan müzikler çalınıyordu. Teknoloji her zaman iyi çalışmadığı ve insanların çoğu şarkıyı duyamadığı için, bu yerlerin gösteriyle nasıl bir bağlantısı olduğunu çoğu zaman hayal etmek gerekiyordu, ama yine de temsili olmayan ifade pratiğini güvencesizliği konumlandırmanın somut stratejisi ile birleştirmeye yönelik bir çaba geliştirilmişti.

Viyana'da (ama sadece orada değil), eylemciler uzun bir süre boyunca Mayday hareketini bir süreç, devam eden bir mücadele olarak anlamak gerektiği konusunda ısrar ettiler. Bu bakış açısından, Euromayday makinesi, birincisi olay, gösteri ve bu gösteri etrafındaki eylemlerin zamansallığı; ikincisi ise güvencesizleşmeyi sorunsallaştıran bir hareket olarak soyut makinenin bağlamını açık hale getiren kurucu pratiğin uzun süresi olmak üzere, iki tür zamansallığa sahipti. Yine de yıl içinde söylemlerin ve eylemlerin sürekli yayılması fikri, arzunun ve zamanın kaynaklarına tam olarak uyarlanamadı. Mikro-eylemler ve söylemsel olayların yanı sıra e-mail listeleri yoluyla kurulan düzenli iletişimler, genellikle, 1 Mayıs'a yaklaşırken daha da yoğunlaşmak üzere, yılın ilk dört ayına odaklanıyor. 1 Mayıs öncesinde düzenlenen bilgilenme ve tartışma etkinlikleri, militan araştırmalar ve kendi üzerine sorgulamalar, çok yönlü metin ve söylem üretimleri, her yıl güvencesizleşmeye dair bilgiyi çoğaltıyor ve yoğunlaştırıyor ve en azından Avrupa'nın bazı kesimlerinde, işin ve yaşamın güvencesizleştirilmesini sorunsallaştıran küçük ama giderek sıkılaşan bir ağ ortaya çıkıyor.

SOYUT MAKİNELER

> […] mutasyonun, kod-çözümü ve yersizyurtsuzlaşma sayesinde işleyen soyut makinesi. Kaçış çizgilerini çizen şey budur: Bu, nicelik akışlarını yönetir, akışların bağlantılarını-yaratımını güvence altına alır ve yeni nicelikler çıkarır. Bizzat kendisi bir kaçış durumudur ve kendi çizgilerinde savaş makineleri kurar.
>
> - Gilles Deleuze / Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*

Romalı bir mimar ve aynı zamanda Sezar ile Augustus döneminde savaş makinelerinin bizzat yapımcısı ve teorisyeni olan Vitruvius, M.Ö. 1. yüzyılda makine üzerine şunları yazdı: *machina est continens e materia coniunctio maximas ad onerum motus habens virtutes*, makine maddi bileşenlerin uyumlu bir birleşimidir ve ağır şeyleri hareket ettirmede muazzam güçlere sahiptir. Makinenin tanımlayıcı iki kavramsal bileşeni olan ve 18. yüzyılda sözlüklerde ve uzmanlık kitaplarında makine teriminin tanımında hâkim hale gelen bileşim ve hareket, bu ifadede halihazırda mevcuttur. Mekanik felsefenin ustası Christian Wolff, 1719'da *German Metaphysics* adlı çalışmasında makinenin kavramsal bileşenlerini şöyle tanımlar: "Makine, hareketleri bileşim tarzına dayanan bileşik bir çalışmadır." Wolff için *composito* (bileşim) ve *motus* (hareket), hem bedenin mikro düzeyinde hem de kendisi de makinelerden oluşan makine olarak dünyanın makro düzeyinde, makinenin belirleyici ve birbiriyle karşılıklı olarak ilişkili iki bileşenidir. Şimdilik dünyanın bu şekilde bütünleştirilmesinin sorunlu yanını görmezden gelelim ve bu iki bileşenin niteliğine ve ilişkisine yoğunlaşalım.

Bileşim tarzı ve onun hareketle bağlantısı sorusunu ortaya atmak, benim için özgül *toplumsal* bileşime ve *toplumsal* hareketlerin yeniden bileşimine odaklanmak anlamına geliyor. "Sınıf konumları"na dair yapılan her türlü ampirik tanımlamanın tersine, toplumsal bileşimi açıkça bir durum olarak değil bir hareket olarak tanımlamak istiyorum. Böylece sonunda sadece devlet aygıtının değil aynı zamanda topluluğun kavramlarından kaçan, sakınan ve onları ifşa eden özgül bir bileşim tarzına ulaşmayı amaçlıyorum. Öncelikle bu, bileşimle ilgili terimlerin sürekliliğinde var olan bir motifi yeniden ele almak demektir: Wolff'un da benimsediği klasik modern anlamıyla, *compositio* olarak, parçaları zorunlu olarak birbirine ait olmayan (hüner isteyen, yapay) bir bileşim olarak makine, ama aynı zamanda antik çağda Vitruvius'un tanımına göre *continents e materia coniunctio* olarak, diğer bir ifadeyle *süreklilik* ve *birleşim* olarak, parçaları önsel bir şekilde birbirinden ayrı ve bir birim içinde tekilliklerinden sıyrılmış olarak düşünülmeyen bir asamblaj olarak makine. Ele aldığımız bağlamda iki makine nosyonu da, içe doğru pürtüklenmemiş, dışa açılmış olan ve iletişim için tasarlanan bir tekne biçimindeki bir kavramsallaştırmaya işaret eder. Dolayısıyla, makinelerin ve makine bileşenlerinin, tekilliklerin, monadların iletişimi; Leibniz'in Tanrı'sı veya başka bir evrensel tarafından güvence altına alınmış gibi değil, tekilliklerin bir birleşimi olarak, derin bir biçimde polifonik, hatta uyumsuz olan, kompozitörü olmayan bir kom-pozisyon (bileşim) gibi görünür.

Bu tür bir toplumsal bileşim kendini, pürtüklendirici bir kap olarak devlet aygıtı kadar, özdeşlik ve bütünlük yoluyla kendini dışarı kapatan doğal bir beden ve birim olarak topluluğun (*community*) kavramlarının da karşısında konumlandırır. Bu iki temel sınıflandırma modeli, toplumsal bir hareket olarak makineyi devletten ve topluluktan ayırır.

Bu yüzden buradaki arayış, tekilliklerin politik birleşiminin, devlet aygıtı ve onun uzamı tabakalandıran ve bölümleyen bileşenleri biçiminde yapısallaşmayan ve aynı zamanda kendisini topluluğun her şeyi kaynaştıran içericiliği içinde kapatmayan, biçimsiz bir biçimini bulmanın arayışıdır. Makine kendisini, "yapay" devlet biçimine ve onun içerisinin pürtüklendirici özelliğine, dolayısıyla mutlak "devlet makinesi" metaforuna *ve* topluluğun "doğal" biçimine karşı konumlandırır. "Yapay" ve "doğal" arasındaki bu görünür ikilik, burada iki farklı biçimlendirme ve sınıflandırma tarzına işaret etmek üzere ancak tırnak içinde verilebilir: "yapay" pürtüklendirme tarzı ve mutlak olarak ortaya konulan bir içerinin "doğal" kapatma ve bütünleştirme tarzı. Doğallaştırma ve içererek bütünleştirme yoluyla kurulan bu ikinci figür, yalnızca tarihsel örnekler olarak ilk Hıristiyan toplulukları (*Urgemeinschaft*) veya faşist halk toplulukları (*Volksgemeinschaft*) için geçerli değildir ve hatta sağ eğilimli çağdaş komüniteryanizmin eleştirisi bile burada yetersiz kalır. Hatta yüzleşilen (Jean-Luc Nancy: *La communauté affrontée*), itiraf edilmeyen (Maurice Blanchot: *La communauté inavouable*), işlemeyen (Jean-Luc Nancy: *La communauté désoeuvrée*) veya gelmekte olan (Giorgio Agamben: *La comunitá che viene*) topluluk gibi incelikli söylemlerin arkasında bile, bir özdeşleştirme, parçalanmaların, kopuşların ve dışarısının olmadığı kolektif bir özdeşlik arzusu yattığından korkulmalıdır. Topluluğa dair bu okumalarda, komüniteryanizmlerin eski sorunlarının ötesinde ve öznelerin devlet aygıtı tarafından toplumsal olarak tabi kılınmasının yanında, makinesel köleliğin yeni biçimlerini ayırt etmek mümkündür. Burada komünal birliğin hizmetinde, denetim ve öz-denetim özneleşme tarzları olarak iç içe geçer ve yeni bir *dispositif* oluşturur.

Yönetim ve öz-yönetimin, toplumsal tabiyet ve makinesel köleliğin bu şekilde birbirine kenetlenmesi karşısında ve makinesel birleşmenin devlet-karşıtı ve topluluk-karşıtı niteliğini derinleştirmek için kısaca Jacques Tati'nin erken dönem çalışmalarına değinmek istiyorum. Film eleştirisinde, Tati'nin çalışmaları, modernitenin talepleri karşısında uygarlık eleştirisi içeren yakınmalar biçiminde görülerek çoğunlukla yanlış anlaşılmıştır. Tati'nin özellikle ilk uzun metrajlı filmi *Le jour de fête*, pastoral çerçevesi (gülünç senkronizasyonu) nedeniyle (yanlış bir biçimde) bu yönde yorumlanmıştır. Oysa "School for Postmen"in nerdeyse tüm sahnelerini içeren *L'ecole des facteurs* (1947) ve *Le jour de fête* (1949) serisinde, Tati'nin ilk uzun metrajlı filminin köy yaşamına geri dönüşe adanmış bir ilahiden başka her şey olabileceği açıktır. On beş dakikayı zar zor geçen *L'ecole des facteurs* taslak serisi, bir ön çalışmanın ötesinde bir şeydir; bu kısa film Tati'nin amaçladığı noktayı açıkça gösterir. Postacılara askeri disiplin verilmesi, sadece işgününün değil Fordist emek biçimi içindeki hareketin her ayrıntısının pürtüklendirilmesi ve rasyonelleştirilmesine dair saf bir parodi sunan "Postacılar Okulu," bu rejimi bozan küçük atraksiyonlarla ışıldar. Tati için tipik olan ve özellikle bisikletler üzerinde yapılan bu son derece fiziksel hileler, *L'ecole des facteurs*'de birbiri peşi sıra gelir; *Le jour de fête*'te bunlar köy yaşamının bir sürü ayrıntısı ve olay örgüsünün üzerine epey düşünülmüş görünen şeması altında gizlenmiştir.

Tati'nin kendisinin yazdığı ve yönettiği ilk uzun metrajlı filmi, burjuva bir pastoral şiirle başlar ve biter, ama filmin gücü, bugünün bakışından anti-modern /anti-Fordist olmaktan daha çok, erken bir biçimde post-Fordist görünen bir hiciv olmasından gelir. Bir fuarda, ABD'de posta hizmetlerinin modernleşmesine dair en son yöntemleri anlatan bir film gösterilir. Mektupları ayırma makineleri, hava yoluyla taşıma ve posta helikopterleri, Taylorist "zaman paradır" mottosunun optimum düzeyde gerçekleşmesini sağlar. Ustalıkla motosiklet kullanan Amerikalı postacıları gösteren imajlarla birlikte, postacılar modernitenin öncüleri olduklarını kanıtlarlar. Jacques Tati'nin kendisinin oynadığı, kırda çalışan postacı François, bu imajları görür ve zamanın yeni ruhunun büyüsüne kapılır. Bu noktadan sonra onun mottosu "*rapidité*-hız!" olur ve yapmakta olduğu basit işi modernleştirme takıntısına girer. İzlediği filmin soyut makinesinden esinlenen François'nun köy topluluğunun huzurunu bozduğu ve devletin posta aygıtındaki işbölümünü içeriden patlattığı sahnelerde *Le jour de fête* son derece kâhince bir havaya bürünür. Aynı günün akşamında Tati, karnavaldan, alkolden ve modern posta sisteminin olanaklarının gösterildiği imajlardan sarhoş olan başkahramanını, yani kendisini, bisikletiyle yaptığı inanılmaz hilelerle bir makineye dönüştürür. Ertesi gün kendisi "Monsieur Postacı"ya dönüşürken, "rapidité" mottosu da post-Fordist üretim biçiminin bir öngörüsü haline gelir. François bisikletini, Amerikalı motosikletlilere özenerek, daha büyük bir virtüözlükle daha hızlı sürmeye başlar, bisikletiyle ateşin içinden geçer, trafiği altüst eder ve bir bisiklet yarışında bir tarlayı bir hamlede geçer. Sonra bisiklet, Fordizmin zoru altındaki topluluktan kaçarak kendi kendine hareket eder ve bir pub duvarına öylece yaslanarak, peşinden koşan sahibini bekler. Bu motif, bağlanmadıkları ve kilitlenmedikleri takdirde bisikletlerin kaçmayı yine çok sevdiği *Third Policeman*'ı çağrıştırır. Sonunda Monsieur Postacı, tek başına postacılık yapmak için postanedeki bütün gerekli malzemeleri alır ve çıkar. Böylece yalnızca köy topluluğunun bağlamından ve postanenin katı düzeninden kaçmakla kalmaz. Topluluktan ve devlet aygıtından bu çılgın kaçış, aynı zamanda bir icattır: hareket halindeki yeni bir posta ofisinin icadı. Hareketi ve işi en son noktasına kadar sürekli hızlandıran bisiklet akrobatı kendisini bir kamyonun arkasına bağlar, mektupları dağıtır, bisikletin arkasındaki kalasın üzerinde pul yapıştırır, mektupları damgalar ve böylece kendi mobil bisiklet postanesini açar. Bir bakıma Tati'nin film türündeki aşırı işbölümüne karşı savaşan saplantılı prodüksiyon makinesine benzer şekilde, bir serbest girişimci olarak postanenin kendisi haline gelir. Sona doğru hızdan sarhoş olan François, bisikletiyle bir ırmağın içine düşer ve kır yaşamının bir alegorisi olarak bütün film boyunca keçisiyle birlikte dolanan beli bükülmüş yaşlı bir kadın tarafından kurtarılır. Yaşlı kadın François'ya çiftlikte güvenli bir iş verir, ama bu pastoral son yine de aldatıcıdır: Son sahnede postacı üniforması giymiş küçük bir erkek çocuk, hareket halindeki fuar vagonunun peşine takılır ve *rapidité* virüsü bütün dünyaya yayılmaktadır. Otuz yıl sonra bu hız bütün Avrupa'yı saracaktır.

Monsieur Postacı, mümkün bir direniş biçimini canlandırır: Birey ve topluluk ikiliği bu *dispositif*te büsbütün ilgisiz olduğu için, topluluğa hiçbir geri dönüşün, atomlaştırıcı bireyselleştirmenin yeni biçimlerine karşı bir yardımı olmaz. Bunun tersine, Jacques Tati, hızlandırılmış tekilleşmenin saldırgan stratejisini önerir. Peki ama bu tekilliklerin, topluluğun özdeşleştirici kapları içinde kapalı kalmak ve devlet aygıtları tarafından pürtüklendirilmek yerine, içinde birleşimler oluşturabileceği makineler hangileridir? Homojenleştirici bir uyum olarak değil, çoklu bir birleşme olarak edimselleşen, "bir bağın yokluğuyla bağlanan" bu yeni, sınırsız bağın doğası nedir?

Karl Marx bu soruya erken dönem çalışmalarından *Felsefenin Sefaleti*'nde toplumsal bileşimi militan bir kuruculuk süreci olarak tanımlayarak ele alır: "Ekonomik koşullar, önce kırdaki insan kitlesini işçilere dönüştürür. Sermayenin tahakkümü, bu kitle için ortak bir koşul, ortak çıkarlar yaratır. Dolayısıyla bu kitle halihazırda sermayeye karşı bir sınıftır, ama henüz kendisi için bir sınıf değildir. Henüz yalnızca birkaç aşamasına dikkat çektiğimiz mücadele içinde, bu kitle birleşik hale gelir ve kendisi için bir sınıf olarak kendini kurar."[1] Proudhon'un *Sefaletin Felsefesi*'ne bu yanıtında Marx'ın, sonradan her şeyi kontrol eden bir devlet aygıtı olarak partiyi meşrulaştırmak için araçsallaştırılacak olan, mücadeleler içinde ortaya çıkan sınıf üzerine bu sözleri dile getirmesi tesadüf değildir. Bileşim ve örgütlenme sorunu, yüzyılı aşan bir süredir komünist ve anarşist kesimler arasında bir anlaşmazlık konusu olarak kalmıştır. Marksist-Leninist literatür tarafından mücadele ve "kendisi için sınıf"ı kurma süreci, derhal "kendinde sınıf" ve "kendisi için sınıf" karşıtlığına indirgenmiştir. Aynı veya benzer toplumsal ve ekonomik koşullar altında yaşayan kesimlerden oluşan büyük bir toplumsal grup, bu okumada bir "kendinde sınıf"ı anlatır. Ancak bu grubun ampirik olarak nesnelleştirilmesi, bireyleri ortak bağın bilincinde değillermiş gibi göz önünde bulundurur.

Marx'la birlikte, "kendinde sınıf"ın bilinçsiz konumuyla bile örtüşmeyen iki madunluk figürü çıkar; bu figürler, hem "bağlantısız güvencesizler (*precariat*)" kurgusu hem de mümkün bir istikrarsız (*precarious*) kudret bakımından, günümüzün güvencesizleriyle pek çok ortak özelliği paylaşır. "Kendinde sınıf" olarak bile görülemeyecek olan, en uç ayrılma durumunun, dolayısıyla da müdahil bir eylem ve ortak bir mücadelenin imkânsızlığının klasik örneği, Fransız küçük toprak sahibi köylülerdir. Marx 1852'de "Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i"nde şöyle yazar: "Küçük toprak sahibi köylüler, üyeleri birbirleriyle çokyönlü ilişkilere girmeksizin benzer koşullarda yaşayan devasa bir yığın oluştururlar. Sürdürdükleri üretim biçimi, onları karşılıklı bir ilişki içinde bir araya getirmek yerine birbirinden yalıtır. Bu yalıtılmışlık, Fransa'nın yetersiz iletişim araçları ve köylülerin yoksulluğu yüzünden daha da derinleşir ."[2]

---

[1] Karl Marx, *Felsefenin Sefaleti*, çev. Ahmet Kardam, Ankara: Sol Yayınları, 1999, 171. (ç.n.)

[2] Karl Marx, Louis Bonapart'ın 18 Brumaire'i, *Marx/Engels Seçme Yapıtlar 1* içinde, Ankara: Sol Yayınları, 1976, 576. (ç.n.)

Küçük toprak sahipliği, yalıtmanın paradigmasıdır. Mekânsal olarak ayrılmış bulundukları bu durum içinde, köylüler "toplumla ilişki içinde" olmak yerine doğayla bir mübadele gerçekleştirirler. Marx'ın çağdaşı ve bireyci-anarşist karşıtı Max Stirner ile de paylaştığı ilişki [*Verkehr*] kavramı, burada ortak bir ampirik sınıf temelinden daha fazlasını ifade eder. Benzer birimlerin keyfi eklemlenmesi, Marx'ın patates çuvalındaki bir sürü patates imgesinde olduğu gibi, bir birlik, politik bir örgütlenme ile sonuçlanmaz. Tersine, "İkinci Napoleon" Louis Bonaparte'ın radikal popülist yönetimi altında küçük toprak sahibi köylüler, yalıtılmışlığa, ayrılmaya, Marx'ın açıkça vurguladığı gibi, ilişkinin imkânsızlığına ve kendi temsillerinin yetersizliğine mahkûm edilir. Mekânın radikal biçimde bölünmesine ve bedenlerin yalıtılmasına dayalı varoluş ve üretim tarzları, her türlü mübadele ve ilişki pratiğini imkânsız hale getirir. Marksist/Leninist jargonun bakış açısından, küçük toprak sahibi köylülerin ilişkilerden ve iletişimden yoksunluğu, bütünüyle yalıtılmış olmaları, onları "kendisi için sınıf" olmalarını sağlayacak önkoşuldan kesinlikle mahrum bırakır. Küçük toprak sahibi köylüler, "kendinde bir sınıf" bile değildirler, kendi ortak durumlarının bilincine ulaşamaz ve yerel çatışmaların ötesine geçecek genel stratejiler geliştiremezler. Sahip oldukları yaşam koşulları yüzünden "kendinde sınıf" olma potansiyeline, içinde bulundukları ekonomik koşullar tarafından bir sınıf olarak tanımlanan ama henüz sahip oldukları ortak şeyin farkına varmamış, henüz bir örgütlenme oluşturmamış insanların potansiyeline sahip değildirler.

Marx başka bir örgütlenemez dışarısı figüründen daha bahseder: lümpen proletarya. Öyle görünüyor ki Marx'ın proletarya kavramının özdeşleştirici bir mantık içinde sabitlendiği her seferde, bu kavramın dışarısı da, yani lümpen proletarya ve onun örgütlü olan her şeyden kesin bir biçimde ayrılmışlığı da pozitivist ve ahlakçı bir tanımlama ile sabitlenir. Bu tür bir sabitlemenin sorunlu yanları, bir yandan bilimsel Marksizmin özdeşleştirici mantığının belli bir grup insanı proletarya olarak tanımlayan ve sınıflandıran kavramlarında, öte yandan proletarya diktatörlüğünün kutsallaştırılan figüründe görülebilir. Bu bakış açısından lümpen proletarya, sanayi öncesi dönemin son kalıntılarının ve sanayileşmiş kentlerin çağdaş ama geçiş halindeki görünüşünün bir bileşimi haline gelir: "Geçimlerinin ve hatta kökenlerinin nereden geldiği şüpheli, çürümüş 'kibar düşkünler'in, burjuvazinin yıkıma uğramış, maceracı üyelerinin yanında, [bu dernekte] başıboş serseriler, yol verilmiş askerler, zindandan çıkmış forsalar, sürgün kaçkını kürek mahkûmları, hırsızlar, şarlatanlar, lümpen proleterler, yankesiciler, göz boyayan hokkabazlar, kumarbazlar, pezevenkler, genelev işletenler, hamallar, işsiz yazarlar, çalgıcılar, paçavracılar, bileyiciler, kalaycılar, dilenciler, kısacası, Fransızların la bohéme dedikleri bu ne olduğu belirsiz, çürümüş, kararsız tüm yığın vardı."[3] Küçük toprak sahibi köylüler, ampirik durumları yüzünden bir sınıf olmama durumuna mahkûm edilmesine rağmen, Marx "18. Brumaire"de lümpen proletaryayı ahlakçı bir yaklaşımla "bütün sınıfların tortusu, döküntüsü, firesi" olarak tanımlar. Kendini örgütleyemeyen ya da örgütleyemeyecek olan mutlak dışarısı olarak düşünülen nüfusun her iki kesiminin de sabiti, bağlantısı ve varsayılan temsili, paradoksal biçimde devletin başı olarak ortaya çıkar. Louis Bonaparte, lümpen proletaryanın ve küçük toprak sahibi köylülerin başkanıdır ve kendisini öyle kurar.

"Fransa'da Sınıf Savaşımları"nda Marx, biraz şaşırtıcı biçimde, ("bağlantısız güvencesizler"in tarihsel bir benzeri olan) tembel karşıdevrimci öznelere dair daha önce bahsedilen kategorilere ek olarak, (belki "dijital bohemler"in benzeri olan) finans aristokrasisini de lümpen proletaryaya dâhil eder: "Finans aristokrasisi, zevklerinde olduğu kadar kazanç elde etme tarzında da, lümpen proletaryanın *burjuva toplumun do-*

---

[3] *a.g.e.*, 530. (ç.n.)

ruklarında yeniden doğmasından başka bir şey değildir."[4] Başka bir ifadeyle, burada lümpen proletaryanın bu şekilde heterojenleştirilmesiyle birlikte, "alt sınıf"la bir tutulamayan, topluma nüfuz etmekte olan bir dışarısı imgesi oluşur. Marx'ın bu dağınık ve yaygın lümpen proletaryanın üretkensizliğinden yakınması, bağlantısız güvencesizlerin kuruluşunun bir ilk biçimi olarak, bile isteye kendini dışlamanın, tasfiye etmenin ve marjinalleştirmenin itham edilmesi olarak görülebilir; ve kuşkusuz ilişkiden dışlanmış küçük toprak sahibi köylüler ve örgütlenmeye isteksiz olan lümpen proletaryanın bileşimi, başta toplumsal yeniden bileşim sorununa pek de ışık tutmaz. Ama burada, birleşmenin saldırgan bir figürü, iş ve yaşamın genel bölünmesi temelinde, dağınık lümpen proletaryanın genişleyen bir mirasçısı olarak güvencesizleri mümkün kılan koşullar ayırt edilebilir.

Klasik Marksist/Leninist şemada, maceracı lümpenlerin ve yalıtılmış küçük toprak sahibi kölelerin tersine uyuyan dev proletaryanın önce uyanmaya, sınıf bilinci ve parti yoluyla uyandırılmaya ihtiyacı vardır. Başka bir deyişle, proletarya, "kendinde sınıf"ın durumuyla ilişkilidir ve ancak doğru örgütlenme biçimi sayesinde kendisi olur, "kendisi için sınıf"a dönüşür. Eski Roma devletine sadece çocuk doğurarak hizmet eden en alt sınıfın üyeleri, Marksist bakış açısından ise üretim araçlarına sahip olmayan ücretli emekçiler olarak görülen proleterler, pek çok bakımdan homojenlik gösterir. Hatta ücretli emekçi figürü bile, sendikalar ve politik kitle partileri gibi özgül örgütlenme biçimleri sayesinde ortaya çıkan ve en önemlisi hâkim sınıfa karşı *birleşmiş* bir sınıf olarak mücadele yürütebilecek tek sınıf olan, normalleştirilmiş bir hâkim, proleter "kendisi için sınıf"ı ifade eder.[5]

---

[4] Karl Marx, *Fransa'da Sınıf Savaşımları*, çev. Sevim Belli, Ankara: Sol Yayınları, 1988, 42. (ç.n.)

[5] Burada proletaryaya dair bütün sınıflandırmalara, özdeşleştirilmelere, kavramsal ve mantıksal olarak sabitleyerek homojenleştirmelere karşı bir ifadeden bahsedilmelidir – katı sınırları olmayan ve mücadele dışında

Terimin proletaryaya (*proletariat*) anıştırması, günümüzün güvencesizlerini (*precariat*) dağınık haldeki güvencesiz insanların hareketi ve örgütlenmesi olarak düşünmeyi teşvik etse de, güvencesizler aktörlerinin dağınıklığı açısından küçük toprak sahibi köylülere ve yaygın toplumsal konumları açısından da lümpen proletaryaya daha çok benzer. Sınıf bilinci ve politik partiler tarafından uyandırılması gereken uyuyan dev proletaryanın aksine güvencesizler, uyku nedir bilmeyen bir canavardır. Burada uykudan sınıf bilincine giden teleolojik bir hareket yoktur; ne kendinde sınıfın ampirizmi ne de kendisi için sınıfı çağıran politik bir yakarış söz konusudur, sadece sürekli bir oluş, sorgulama ve mücadele vardır. Güvencesizlere, ne ampirik olarak belirlenmiş bir problem ne de gelecekteki bir kurtuluş modeli olarak bakılabilir. Güvencesizler, "kendinde sınıf"la ilişki içindeki "kendisi için sınıf"ı andırırcasına, güvencesizliğin diğer kutbu olarak da düşünülemez. Güvencesiz figürü, dağılmışlığı, kırılganlığı ve çokluğu ifade eder. Güvencesizler, birleşik, homojen ve hatta ontolojik bir formasyonu ifade etmez, o daha ziyade, sadece güçsüzlük veya yetersizlik yüzünden değil, aynı zamanda coğrafya ve üretimin süreksizliği, mekândaki dağılım olarak da, politik olarak sıcak pek çok noktaya dağılmış ve yayılmış durumdadır. Güvencesizler hangi biçim altında birleşirse birleşsin, hangi (öz)örgütlenme biçimlerini geliştirirse geliştirsin, güvencesiz teriminin kendisi, onun elbirliği tarzlarında tekbiçimliliğe ve yapısallığa düşmeyeceğini ifade eder. Güvencesizler (*precariat*) illa da bir şey*dir* diyeceksek, bunun kendisi de güvencesizdir/istikrarsızdır (*precarious*).

Bu potansiyelliğin makinesel niteliğini ve güvencesizlerin güvencesizliğini anlamak için, Hint-Avrupa dillerinin geniş alanına etimolojik bir bakış açısından son kez bir daha baka-

---

üretken olmayan bir proletarya kavramının soybilimsel çizgisi ile çağdaş varoluş doğrultusunda sosyolojik ve politik teoloji içinde sabitlenen bir proletaryanın kavramsal çizgisi.

lım. Burada Yunanca *mechané* ve Latince *machina* sözcüklerinin, Hint-Avrupalı hipotetik **magh* kökünün etimolojik çizgisine ait olduğunu gördük. Muhtemelen eski Hintçe *maghá* ve Farsça *magu* ile ilişkili olan bu kök, "güç, kuvvet, kapasite"nin semantik alanına gönderme yapar. **Magh-* sözcüğü, çeşitli Slav dillerindeki yansımalarının yanı sıra, "*mag, kann*"ın karşılığı olarak (krş. Anglo-Sakson dilindeki *maegen*) Gotik ve Eski Yüksek Almancadaki *mag* ve Gotik *mahts* biçiminde değişerek, sonunda Almancada *Macht* ("güç") olarak yerleşen sözcüğün kökenini oluşturur.

Bu etimolojik çizgiyi, toplumsal bileşimin ve birleşimin makinesel biçimine dair sorularımız için kullanmak istiyorsak, bu gücü tahakküm sözcüğünün bir eşanlamlısı olarak anlamak yerine, Foucault'yu takip ederek öncelikle bir kuvvetler ilişkisi olarak ele almamız gerekir. Bu anlamda makine, doğayla metabolik mübadele gerçekleştiren güçlü bir öznenin aracı değil, tersine özgül özneleşme biçimleri için itkiler sağlayan bir asamblaj, diferansiyel bir ilişkidir. Ama en önemlisi, Spinoza'yı takip edersek, güç, burada her türlü katmanlaştırmadan, mal edinmeden ve araçsallaştırmadan önce gelen kudret, kabiliyet ve olanak olarak anlaşılmalıdır.

Bu kudret ve kabiliyet, soyut makinelerin gücüdür. Güçlü-olanaklı-makinesel ile soyutlamadan oluşan terminolojik kümelenme, her şeyden önce kudrete ve edimselleşmeye nüfuz eder. Bu bakımdan, soyutlama, "gerçek" olandan bağlantısızlığa, onun yanlış biçimde mal edinilmesine, "gerçek" olandan ayrılamaya, onu suiistimal etmeye, ondan kopmaya veya uzaklaşmaya gönderme yapmaz. Soyut makinelerin soyutluğunu özellikle ayırt eden şey, toplumsal olanın teknik makineden veya genelin tikelden ayrılması değildir. Soyut makineleri, bir kopma veya ayrılma olarak soyutlamanın gerçekleşmesi yerine, içkinliğin çoklu alanlarını, bu içkinlik alanında bağlantıları olanaklı kılarak ve çoğaltarak kat eden yatay geçişli birleşmeler olarak anlıyorum. Soyut makinelerin kabiliyet ve olanakla ilişkilenme biçimi, bu makinelerin önce "gerçeklik"ten ayrı olduğunu ve daha sonra somutlaşmanın (*con-cretion*) yoğunlaşması içinde bu "gerçek"le "birlikte geliştiği"ni ima etmez. Soyut makineler ne evrenseller ne de ideallerdir, virtüel olarak, olanağın gerçek makineleridir. Onlar, göstergelerin ve bedenlerin asamblajlarının, ifade ve içerik biçimlerinin, söylemsel ve söylemsel olmayan *dispositif*lerin, söylenebilir olan ve görünebilir olanın ayrılmasının öncesinde ya da ötesinde değil, bu tarafında var olurlar. Onlar ayrılmanın bu tarafında var olur, ama bedenlerin ve göstergelerin karşıtlığını şiddetlendirmek yerine onların birlikte akışını sağlar.

Taslak düzeyinde yalıtılmış kalan ve diğer somut birleşimlerle birleşmeyi başaramayan "transandantal" soyut makine, yalnızca özel bir durumdur. Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* öyküsündeki yasa koyucu-yürütücü makinenin ya da Jarry'nin *Üstün Erkek*[6] (*Supermale*) eserindeki aşk makinesi gibi öldürücü makineler, ne kadar karmaşık olurlarsa olsunlar, sosyo-politik birleşimlerden yoksun oldukları için "ölü" makinelerdir: *Ceza Sömürgesi*'nde suçlu hakkında hüküm veren ve hükmü tanrısal bir tavırla doğrudan suçluya bildiren makine, bedenler ve göstergeler arasında dolaysız bir ilişki kurar, ama yasasına boyun eğdiği eski amirin ölümünden sonra toplumsal makineyle bir bağı kalmaz. Bu makinenin durumu, "üstün bir erkeğe" aşık olan ve sonra aşığını öldüren aşk makinesine benzer: Aslında "üstün erkeği" daha gelişmiş aşk performanslarına sürüklemek için yapılan aşk makinesi, ölümcül düzeyde yüksek bir voltaja ulaşır ve bütün somut birleşimleri parçalar. "Üstün erkek," *Ceza Sömürgesi*'ndeki memur gibi, makinenin içinde, ama onun bileşeni, bir dişlisi değil, hammaddesi olarak ölür. Yine de mekanikleşmiş insan ve insanlaşmış teknik makinenin birliği, "transandantal" soyutlama içinde tek boyutlu bir mübadele ilişkisi aşamasında devam eder. *Ceza Sömürgesi*'ndeki hükmübildiren-uygulayan makine ve *Üstün Erkek*'teki seven-öldüren makine gibi makineler, bir montajda uzatılamaz ya da genişletilemez, bundan çıkabilecek mantıksal sonuç, montajı kendi kendine parçalamak ve kendi kendini imha etmektir.

---

[6] Alfred Jarry, *Üstün Erkek*, çev. Sevgi Tamgüç, İstanbul: Don Kişot Güncel Yayınlar. (ç.n.)

Özel bir örnek olarak "ölü" ve "transandantal" soyut makine için bu kadarını söylememiz yeterli. Peki ama "canlı" bir soyut makine nasıl tahayyül edilebilir, bu makinenin özellikleri ve yeğinliği nedir, hangi bileşenlerden oluşur? Soyut makinenin gücü ve soyutlaması, derin bir ikircikliğe kayıtlı olan üç bileşende açıkça görülür: yaygınlık, virtüözlük ve canavarlık. 1. Soyut makinenin yaygınlığı, çok çeşitli üretim alanları, üretim tarzları ve toplumsal tabakalar arasında yayılmış olması anlamına gelir. 2. Soyut makinenin virtüözlüğü, soyut bilgi, bilişsel ve duygulanımsal emek ve genel zekâ olarak niteliğine işaret eder. 3. Soyut makinenin canavarlığı, biçimsiz bir biçim olma eğilimini ifade eder.

Üstün Erkek (*Le Surmâle*, 1902) adlı "modern roman"ında Alfred Jarry, aslında tamamen geleneksel, neredeyse abartılı derecede normal bir insan olan paradoksal bir anti-kahraman yaratmıştır. Fiziksel egzersiz, "üstün erkek" Marcueil'e pek uymaz, bedeni egzersiz yapmaya uygun değildir. "Gücü sınırsız olan erkeğin" trende midesi bulanır, kazalardan korkar. Ama Marcueil makinelerle etkileşiminde ve karşılaşmasında "insan ötesi" makinesel güçler geliştirir ve bizzat kendisi soyut bir makineye dönüşür. Roman, çılgın bir ütopya olarak tasarlanmasına ve gelecekte (1920) geçmesine rağmen, "üstün erkeğin" yaygınlığı, virtüözlüğü ve canavarlığı içkindir. Hızlı tren ve beş altı kişilik bisiklet takımı arasında düzenlenecek "on bin metrelik" çılgın bir yarışta, insan ile makine arasındaki yarışın galibi belirlenecektir. "1920'lerde gidonsuz, on beş milimetre eninde tekerlekleri olan, her pedal çevrildiğinde yetmiş beş metre otuz sekiz santim yol alan, beş kişilik standart yarış bisikleti üzerinde, yüzlerimiz bisiklet selesinden daha aşağıda olacak şekilde yatay biçimde yerleşmiştik, rüzgâr ve tozdan korunmak için yüzlerimizde maskelerimiz vardı, sağda ve soldaki on bacağımızın her biri alüminyum bir çubukla birbirine bağlanmıştı.” Bisikletçilerin makineleriyle tam anlamıyla birleşmiş olmaları yetmezmiş gibi, hepsi de özel bir besinle, “devridaim besini”yle dopinglenmişti, ki on bin millik yarışa vesile olan da bu besinin pazarlanmasıydı.

Mekanik buhar makinesi ve dopingli biyo-makine arasındaki güç testinde, bir süre taraflardan hiçbiri açık bir avantaj sağlamaz. Bisikletçilerden biri tükendiği için ya da doping yüzünden son nefesini vermesine rağmen, tren ve süper-yarışçı insan makinesi uzun zaman başa baş ilerler: “Bir makine üzerinde iyi bir uyku çekebileceğiniz gibi ölebilirsiniz de.” Başta diğer bisikletçiler, ölen bisikletçinin cesedini (“mühürlü ve resmi onaylı bu ölü beden, bisiklet selesinin üstünde, kayışla bağlı haliyle öylece yığılıp kalmıştı”) çekmeye çalışır, sonra “ölü Jacob’un depar”ı başlar (“bu hiçbir insanın hayal bile edemeyeceği bir depardı) Sonunda bisiklet yarışçıları öne geçer. Ama yarışa aslında üçüncü, resmi olmayan bir yarışmacının da dâhil olduğuna dair pek çok işaret belirmeye başlar: giderek her iki rakibin de önüne geçmeye başlayan bir kambur, bir “gölge.” “Bizimki gibi bir hızda, canlı ya da mekanik hiçbir şey bize yetişemezdi.” Kesinlikle: Kitabın tezi, yalnızca insan ve teknik makinenin ileri düzeyde birleşmesinde bile bulunamayacak olan, canlı *ve* mekanik olan bir VE’nin olduğudur. “Üstün adam,” yarıştaki diğer iki takımın yolunu “aptal bir bisikletçi” olarak geçer; boşlukta sarsılır, tökezler ve pedal çevirir, zinciri olmayan bir bisikleti sürer. Hayır, bisikletin zinciri kırılmamıştır, “o zincirsiz bir bisiklet sürmektedir!” Hızlı Tren vagonlarını yakar, bisikletçiler uçmamak için tekerleklerini yarar, ama yine de zikzaklar çizerek giden bu aptal üstün erkek karşısında hiç şansları yoktur. Işıktan daha hızlı giden bu üstün erkek, hem lokomotifi hem de yarış makinesini geride bırakır.

1. Marx "18. Brumaire"de Fransa'daki yoksulluğun yanı sıra, iletişim araçlarının yetersizliğini, Fransa'nın en kalabalık sınıfı olan küçük toprak sahibi köylülerin örgütlenmesinin önündeki bir engel olarak tanımladığında, önemli bir noktayı vurgular, öyle ki bu noktanın çeşitli biçimleri, günümüzün küçük mülk sahiplerinin nasıl birleştirileceği sorusuna niteliksel bir geri dönüş sağlar. Bir anlamda Fransa'da küçük toprak sahibi köylülerin dağınıklığı ve yalıtılmışlığı da, "oraya buraya dağılmış" lümpen proletaryanın örgütlenmeyi reddi de günümüzün post-Fordist koşullarında fiilen tekrarlanmaktadır. Dağınıklık ve güvencesizleşme anlamında yaygınlık ve soyutlanma, bu bakımdan öncelikle rekabete, dayanışma eksikliğine ve oportünizme yol açmaktadır. Ama Sanayi Devrimi zamanındaki ekonomik ve politik koşullar, günümüzün post-Fordist kapitalizmindeki koşullardan bir hayli farklı olduğu için, tekilliklerin ve mücadelelerin birleşmesinin yeni potansiyeline dair soru da yeniden ama farklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyılda küçük toprak sahibi köylüler arasındaki iletişim, öncelikle doğrudan iletişim olarak düşünülmelidir. Üretim alanlarının ve tarzlarının dağınıklığı, fabrikadaki birleşmenin aksine, zorunlu olarak yalıtılmışlığa yol açıyordu. Ama hâkim Fordist fabrika paradigmasından post-Fordist duygulanımsal ve bilişsel paradigmaya geçişte ayırt edilebilen, görünüşte eskisine benzeyen yeni dağınıklık olgusu açısından, farklı bir durum geçerlidir. Bu paradigma, gerçekten elbirliğine, etkileşime ve mübadeleye, fiilen post-Fordist üretimin adeta zorunluluğu olarak işlev gören bütün bu özelliklere *dayalı*dır.

Dağınıklığın, bütün toplumsal etkileşimlerin engeli gibi açıkça olumsuz anlamı yerine, günümüz koşulları, dağınıklıkta doğrudan iletişimin eksikliğini *ve* yeni iletişim biçimlerinin potansiyelini aynı anda açığa çıkaran ikircikli bir duruma işaret eder. Dolayısıyla soyutlanma, yaygınlıkla belirli varoluş tarzları kendilerinde doğal olarak, toplumsallaşmanın özdeşleştirici ve toplulukçu biçimleri yerine, tekilliklerin birleşimini üretebilme potansiyeli taşır. Fransız küçük toprak sahibi köylüler sadece dağınık değildi, bu köylüler aynı zamanda aile ve köye özgü eski komünal biçimlerde kölelik altında yaşıyorlardı. Oysa günümüzde makinesel kölelikten ve toplumsal tabiyetten kaçmak için tekilliklerin yaygınlığından yararlanan yeni birleşim biçimleri icat ediliyor: herhangi bir bağla bağlanmamış olan zincirsiz makinelerin birleşimleri.

Şüphesiz bugün çok daha geniş kesimler iletişim araçlarına ulaşabiliyor. Bu alandaki aşırı jeopolitik eşitsizlikler bile bugün alt üst olmuş durumdadır. Ayrıca değişen bu koşulları, medyanın doğasında bulunan ilerlemenin özgürleştirici tarzda kullanımı ile eşitlemenin hiç de zorunlu olmadığı açıktır. Toplumsal tabiyetin ötesinde özneleşme tarzlarını işleten makinesel kölelik, gelişmiş iletişim araçlarının bile potansiyelinin yönetimsel gölge-yanını oluşturur. Makinelere bağımlılık, makinelere sürekli bağlılık, makinelerle bağlı olmanın sabit tarzı yoluyla daha da katlanır. Makinesel köleliğin yüksek sanatı, sürekli bir çevrimiçi yaşamla, yaşam boyu eğitim ve iş etkinlikleri ile duygulanımların çözülemez birleşimi dayatmalarını birbirine kenetlemekten oluşur. Aynı anda her yerde mevcut olan bağların arzu akıntıları, teknik makinenin maddi olarak insan bedenine nüfuz etmesini önemsiz bir korku senaryosu gibi gösteren yeni bağımlılık biçimleri yaratır. Ama yine de arzulama-makineleri, basitçe makinesel köleliğin araçları değildir; dağınık haldeki soyut ve yaygın yeni makinelerin direniş için kullanılmasının minör avantajları, hiçbir şekilde daima ve zaten üst-kodlanmış değildir.

2. Teknolojik ve iletişimsel-teknik koşulların ötesinde soyut makinelerin çok önemli materyali, bilgi üretimi ve bilişsel iştir. Elbirliği, etkileşim ve mübadeledeki yaygınlık post-Fordist üretimin yapılandırıcı buyruğu ise, soyut bilginin virtüözlüğü de onun temel hammaddesidir. Marx Makineler Üzerine Fragman'da sanayi devriminin makinesini kendini ruhu olan,

kendi kendini harekete geçiren ve hepsinden önemlisi, bizzat bir virtüöz olan bir makine biçiminde tanımlar. Makinenin bu virtüözlüğü; aletlerini, araçlarını virtüözlükle kullanmaları sayesinde bir zamanlar bunları canlandıran ve hareket ettiren ama makine üzerindeki ve içindeki emekleri, "salt bir soyutlamaya indirgenen," "her bakımdan makinenin hareketi tarafından belirlenen ve düzenlenen" bir etkinliğin içinde karışıp kaybolan işçilerden gelir. Bu ilişkide virtüözlük ve soyutlama arasında keskin bir ayrım vardır: Makine virtüöz gibi, işçinin etkinliği ise soyut gibi görünür. Burada işçilerle emek araçları arasındaki eski ilişkiye bir geri dönüşü önermiyorum, daha ziyade virtüözlük ve soyutlamanın ayrılmasını sorguluyorum. Virtüözlüğün soyutlamayla giderek daha bağıntılı hale geldiği bilişsel kapitalizmin mevcut koşulları altında bu ayrım giderek bulanıklaşıyor.[7]

Bu iddiayı incelemek için Marx tarafından ortaya atılan ve İtalyan (Post-)İşçiciler'in kitlesel entelektüellik ve maddi olmayan emek mücadelelerine dair fikirlerinin başlangıç noktasını oluşturan *genel zekâ* kavramına tekrar geri dönebiliriz. Paolo Virno, *Çokluğun Grameri*'nde doğrudan Marx'ın makineler fragmanını ve genel zekâ kavramını çekip alır. Sanayileşme çağında toplumsal bilginin bütünüyle teknik makinelerin içinde massedildiği varsayılıyorduysa da, post-Fordist bağlamın içinde bu artık düşünülemeyecek bir şey haline gelmiştir: "Genel zekânın, makineler sistemi içinde cisimleşmek (ya da katılaşmak) yerine canlı emeğin bir özniteliği olarak var olduğu boyutu göz önüne almamız gerekir."[8] Virno, kavram kümelenişlerinin, kendileri de "mekanik bir beden veya bir elektronik devre biçimine bürünmeksizin"[9] üretken makineler olarak işlev gören çağdaş emek süreçlerinin içinde geliştirildiğini vurgular ve makinesel olanı özellikle soyut bilgi ve dil alanlarında katılaşmış olmanın ötesinde düşünür.

---

[7] Marx'tan sonra ve onun ötesinde virtüözlük meselesi üzerine krş. Hannah Arendt, *Geçmişle Gelecek Arasında: Seçme Eserler 2*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2004; Paolo Virno, *Çokluğun Grameri*, çev. V. Kocagül, M. Çelik, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2013; Isabell Lorey, "VirtuosInnen der Freiheit. Zur Impolsion von politischer Virtuosität und produktiver Arbeit," Grundrisse 23 içinde, http://www.grundrisse.net/grundrisse23/isabell_lorey.htm.

Virno'nun tezlerinde Marksist ve postyapısalcı teori, Marx ve Guattari sonunda örtüşür. Ekonomik gelişmenin mantığı ve bizzat üretim tarzlarının gelişmesi yüzünden, makineyi işçileri pürtüklendiren, toplumsal olarak tabi kılan ve toplumsal bilgiyi kendi içine kapatan salt bir yapı gibi anlamamak gerekir. Dolayısıyla Virno, sabit sermaye olan makinenin içinde massedilen bilgi biçimindeki Marksist anlayışın ötesine geçerek zekânın toplumsal niteliği tezini ortaya koyar: Post-Fordizmde canlı emeğin hammaddesi ve üretim araçları, dil sayesinde ifade edilen düşünme, öğrenme, iletişim kurma, imgeleme ve icat etme kapasitesidir. Genel zekâ kendisini artık sadece teknik makineler sistemine içerilen ve kapatılan bilgi biçiminde değil, bilişsel duygulanımsal işçilerin ölçülemez ve sınırsız elbirliği olarak sunar.

Dolayısıyla Marksist zekâ kavramının *genel*e vurgu yapılarak devralınması, zekânın bireye özel bir yetenek olarak değil, yatay geçişli, makinesel bir toplumsal nitelik olarak, daha önce işaret ettiğimiz soyutlama kavramı anlamında soyut bilgi olarak anlaşılması gerektiğini gösterir. Soyut ve *genel* kavramlarında yankılanan genelleştirme, sanki bu anlama geliyormuş gibi görünmesine rağmen, bütünleştirme ve evrenselleştirme anlamında anlaşılmamalı, aksine bütün yönlere açık ve herkes tarafından paylaşılan bir potansiyelin eğilimi olarak düşünülmelidir. Virtüözlük, toplumsal emeğe sanki hiçbir iş yapmayan bir etkinlik gibi dâhil olur ve onun partisyonu, genel zekâdır. Genel zekânın "birey-ötesi" boyutu, yalnızca insan türünün biriktirdiği bütün bilginin toplamına, önce geldiği varsayılan ortak bir kapasitenin yaygınlığına değil, özellikle bilişsel işçiler arasında koordine edilen canlı emeğin eylemine, bunların iletişimsel etkileşimine, soyutlamalarına ve öz-düşünümlerine, aralarındaki elbirliğine gönderme yapar. Yine de Virno'ya karşı, tekil-soyut bir entelektüelliği tahayyül edebilmek için herhangi bir antropolojik sabite, hatta dilin ve aklın "birey-öncesi" bir niteliğine bile gerek olmadığı şeklinde bir itiraz yöneltilebilir. Özellikle söylenebilir olanın görünebilir olandan, genelin bireyselden ve soyutlamanın bu şekilde ayrılması, aslında tam da soyut makinelerin engellediği bir şeydir.

---

[8] Paolo Virno, a.g.y., s. 73; Paolo Virno, "Wenn die Nacht am tiefsten ... Anmerkungen zum General Intellect" Thomas Atzert, Jost Müller (der.), *Immaterielle Arbeit und imperiale Souveränität*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, 154.

[9] Virno, *Çokluğun Grameri*, 121.

3. Flann O'Brien'in *Third Policeman* romanında olduğu gibi, dünyalar arasında, tam manasıyla içkinliğin çeşitli bölgeleri arasında yaşanan nevi şahsına münhasır gelgitlerde, iki polisin, "ölçüm"lerinin "tehlikeli bölge"ye geçmemesi için daima belli bir dengede tutmaya çalıştıkları, esrarengiz bir yer altı bölgesi, bir ebediyet makinesi vardır. Ebediyete girişte inanılmaz hızla aşağıya inen bir asansör yer alır. Ebediyet, hepsi de birbirinin aynısı gibi görünen uzun koridorların ve devasa salonların bir bileşimidir.

Ebediyet makinesi böyle adlandırılır çünkü onun içinde zaman akmaz. Duran sadece zaman değildir, aynı zamanda mekân da durur –ebediyetin hiçbir boyutu yoktur, "çünkü ebediyette farklı bir yer yoktur ve biz onun değişmeyen eşitliğinin kapsamına dair hiçbir fikre sahip değiliz." Bu yüzden, bu ölçülemez mekânda, bilinen hiçbir boyutu olmayan ve her türlü tanımlamadan kaçan şeyler de vardır. Bu şeylerin şekli bile gözle yakalanamaz. Bunlar, özelliksiz olma özelliğine, biçimsizliğin özel biçimine sahiptir.

Soyut makineler böyle şeylerdir, bir biçime sahip değildirler, biçimsizdirler, amorf haldedirler ve biçimlendirilmemişlerdir. Biçimlendirilmemiş-lik, burada bir eksiklik gibi değil, hem korkunun ortaya çıkışının hem de yeni ve ürkütücü birleşme biçimlerinin icadının ikircikli önkoşuludur. Bilişsel kapitalizm içindeki mevcut varoluş tarzlarının bir kutbunda, korku ve kaygının taşması ve birleşmesinin tetikleyicisi olarak biçimsizlik yer alır; bu bulanıklaşan asamblaj, psikolojik veya antropolojik bir kategoriye ya da Fordist ücretli emek koşullarına geri dönmek için verilen umutsuz bir mücadeleye indirgenemez. Çalışma koşullarının belirsizliği, düzensiz yaşam biçimleri ve güvencesizleşmenin her yerde mevcutluğu, kaygının, artık salt zihinsel bir sorun olmaktan çıkarak bütün toplumsal durumlara yayılmasına olanak tanır. Diğer kutupta ürkütücü bir canavarın gelişmesinin potansiyeli olarak biçimsizlik vardır: tehlikeli yeni sınıflar, uymayı reddeden kitleler, mikro-politik güvencesiz canavarlar. Burada soyut makineler; somut birleşimler içinde ifadenin ve içeriğin açık biçimlerini teşvik eden, özdeşleştirilme-karşıtı bir biçim-siz, bir biçimlenme potansiyeli olarak anlaşılmalıdır. Soyut makinelerin gücü ve kapasitesi, devlet aygıtlarının pürtüklü/pürtüklendirici biçimine ve topluluk içerisinde kaynaştırıcı çitlemeye karşı canavarca saldırıda bulunur.

Tekrarlamak gerekirse, soyut makinelerin yaygınlığı, virtüözlüğü ve canavarlığı, temelde ikircikli bir durum olarak görülmelidir. Bütün makineler gibi soyut makineler de bilişsel kapitalizmin üretken bileşenleridir; bu makineler yapıldıkları, tahayyül veya icat edildikleri anda hemen sistemin parçası haline getirilebilirler. Ancak ikircikli durum, burada aynı zamanda, her düşünmede, her içkinlik deneyiminde, henüz içerilmemiş olan makinesel bir farkın minör avantajlarının ortaya çıktığını ima eder. Bu avantajlar muhtemelen, tıpkı 19 Mayıs 2007'de Viyana'da düzenlenen *ladyride*'da (kadın gezisinde) olduğu gibi, bazen bisikletlerin de sahip olduğu muazzam çekiciliğin kaynağıdır: *Ladyride*, Critical Mass grubunun düzenlediği kitlesel bisiklet turlarının ve aynı zamanda ilk kadın hareketleri içinde bisikletin feminist soybiliminin queerler tarafından mal edinilmesinin bir örneği olmuştur. Bu turda, "Bisiklete binmeyecek misin *Ladyride*?" mottosu altında, bütün cinsiyetlerden oluşan *ladyfest* eylemcileri grubu bir duraktan öbür durağa bütün şehri dolaştı. Bu duraklar, şehrin politik konumlanışıyla ilgiliydi ve onun Nasyonal Sosyalizmin trans-lez-bi-gay kurbanlarından seks işçiliğinin tarihine ve oradan göçmen emek mücadelelerine uzanan çalınmış, susturulmuş ve yağmalanmış hikâyelerini simgeliyordu. Tekerlekler üzerindeki queer feminist bir şehir turunda, sokağı ve şehri yeniden kendine mal eden, bisikletli, arı sürüsü gibi hırsızlar. Söz konusu olan sadece bir gezi değildi, aynı zamanda hep birlikte trafiği durdurma ve kendiliğinden gelişen yol kesme eylemleri de yapıldı. "Bizi seviyorsan korna çal!" sloganı atılıyor, sonra da "Wer ist der Verkehr? Wir sin der Verkehr!"[10] sesleri yükseliyordu.

Makinenin hümanist, mekanik ve sibernetik yorumlarının ötesindeki niteliği tam da bundan ibarettir: uyumsuz bir güçte, canavarca bir kudret ve neşede ısrar etmekten; kompozitörü olmayan uyumsuz bir kompozisyon (bileşim) içindeki farkların, tekilliklerin ve çoklukların uymayı reddeden bir birleşimi olarak *Verkehr*'in ikircikli yeniden icadından...

---

[10] "Trafik/cinsel ilişki kim? Trafik/cinsel ilişki biziz!" Burada Almanca *Verkehr* sözcüğünün üçlü çatallaşmasını görürüz: 1. Şehir alanındaki arabalardan, bisikletlerden ve yayalardan oluşan somut trafik, 2. *Geschlechts-Verkehr* (toplumsal cinsiyet-cinsel ilişki) sözcüklerinin cinsel çağrışımlarının queerler tarafından yeniden temellük edilmesi, 3. Marx ve Stirner'in kullandığı anlamda toplumsal ilişki ve mübadele.

SONSÖZ

MAURIZIO LAZZARATO[1]

ÇEVİREN: SUPHİ NEJAT AĞIRNASLI

Gerald Raunig'in çalışmasının büyük meziyeti, Deleuze ve Guattari'nin formüle ettiği makine kavramını, en güçlü yenilenmesini Post-İşçicilikte bulmuş olan Marksist geleneğin sağladığı bir arka planla, yeniden dolaşıma sokmasıdır. Gerald Raunig'in çalışması, birbirinden oldukça farklı çağlarda gelişip serpilen bu iki teori arasında olası örtüşmeler ve sürekliliklere işaret etmekle birlikte ikisi arasındaki süreksizlikleri de vurguluyor.

Burada Deleuze ve Guattari'nin makine teorisinin sadece kimi unsurlarını ele alıp bu teorinin mevcut kapitalizmin tanımlanmasına nasıl katkı sunabileceğini göstermek istiyorum. Post-İşçici teoriyle yakınsamalar ve farklar bu esnada kendiliğinden öne çıkıp görünür olacaktır. Deleuze ve Guattari'nin bakış açısından yorumlanacak olursa, kapitalizmin bir "üretim tarzı" ya da bir sistem olmayıp, makinesel köleliğe ve toplumsal tabiyete ait bir dizi *dispositif* olduğu iddia edilebilir. Bu *dispositif*ler makinelerdir, ancak Gerald Raunig'in Deleuze ve Guattari'yi takip ederek açıkladığı üzere, makineler *techne*'ye bağımlı değildir. Teknolojik makine sadece maşinizmin hallerinden[2] biridir. Teknik, estetik, ekonomik ve birçok başka makine daha vardır.

---

[1] Türkçe metin için Birgit Mennel ve Stefan Nowortny tarafından yapılan Almanca çeviri esas alınmıştır. (y.n.)

İnsan, bir makinenin (teknik veya toplumsal bir makinenin, bir iletişim makinesinin vs.) hizmetine sokulmuş ve/veya onun tarafından "tabi" kılınmış olabilir. Makinenin bir bileşenini, makinenin bir dişlisini, onun işlemesi için zaruri bir unsurunu oluşturduğumuzda onun hizmetine koşulmuş durumda oluruz. Kullanıcılar olarak, onu kullanan fail özneler olarak kurulduğumuzda makineye tabi oluruz. Tabi kılma, bireyin molar boyutuna (yani, toplumsal boyutuna, rollerine, işlevlerine, temsillerine, duygulanımlarına) nüfuz etmek suretiyle etkide bulunurken, makinesel kölelik moleküler, birey-öncesi, alt-toplumsal boyuta (yürürlükteki duygulara, hissiyatlara, arzulara, bireyleşmedikleri ve henüz hiçbir özneye atfedilmedikleri sürece ilişkilere) nüfuz etmek suretiyle etkide bulunur. Tabiyet ve kölelik *dispositif*lerinin karakteristik özelliklerini, bunların televizyon "makinesi" bağlamında nasıl işlediğini inceleyerek göstermeye çalışacağım.

İletişim ve dil yoluyla öznenin kuruluşu

> [...] bunca insan burnunu sokarken ve bilgiçlik taslarken, bugün öfkesinin gerçekten kendi öfkesi olduğunu artık kim söyleyebilir ki?!
>
> - Robert Musil, *Niteliksiz Adam*[3]

---

[2] Burada Almanca "*fall*" sözcüğü kullanılmıştır. Bu sözük, gramerde kullanılan "isim hali, fiil hali" vs. anlamında kullanılan "hal"dir. "*Fall*", aynı zamanda vaka anlamına da gelir. (ç.n.)

[3] Robert Musil, *Niteliksiz Adam*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Kapitalist sistem, toplumsal tabiyet üzerinden roller ve işlevler üretir ve dağıtır; bizi bir öznellikle donatır ve bize özgül bir bireyleşme (kimlik, cinsiyet, meslek, uyruk vs.) tahsis eder. Tabiyet, bizi bir yandan bireyleştirir, iktidarın gerekleri uyarınca bizi özne olarak kurar; öte yandan her bir bireyi sabit, değişmez ve "bilindik" bir kimliğe bağlar.

Peki, televizyon tabiyeti nasıl üretir? Dil ve iletişim bu sürecin işleyişinde nasıl bir rol oynar?

İletişim ve dildeki özne-işlevi doğal bir şey değildir, tersine kurulmak ve dayatılmak zorundadır. Deleuze ve Guattari'ye göre, özne, ne dilin koşuludur ne de sözcelerin nedenidir. Deleuze, özneler olarak, her birimizin sözcelerimizin ürettiği şey olmadığımızı; tamamen farklı bir şey tarafından, yani "çeşitlilikler, kitleler ve yığınlar,[4] halklar ve kavimler, içimizde olan ve tam olarak ne olduklarını bilmeden taşıdığımız kolektif asamblajlar" tarafından üretildiğimizi iddia eder. Bizi konuşturan ve sözcelerimizin asıl faktörü bunlardır. Özne yoktur, sadece sözceler üreten kolektif sözcelem asamblajları vardır. "Tıpkı bir sanatçı gibi tek bir birey tarafından ifade edilmiş gibi görünse de, sözce her zaman kolektiftir."[5]

Bu kolektif asamblajlardan, bizi kuran ve taşıdığımız rollerin çeşitliliğinden baktığımızda televizyon makinesi, kendisini, ifadelerinin, sözcüklerinin, duygularının *mutlak* ve *tekil* nedeni ve kökeni olarak kavrayan ve hisseden bir özne ortaya çıkarır. Televizyon, hem hâkim gerçekliğe dair kurulmuş ve kodlanmış birkaç sözcenin kullanılması hem de bir dizi hazır ifade tarzının kullanılması ile işler; sonra da bu sözceleri ve ifade biçimlerini tekil öznelere özgü sözcelere ve ifade biçimlerine dönüştürme iddiasında bulunur. Peki bunu nasıl yapar?

---

[4] *Meute*: yığın, kıyam (ç.n.).

[5] Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka, Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, 115. *[Kafka, Minör bir Edebiyat İçin*, çev. I. Ergüden, Ö. Uçkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001/2008].

Televizyon, hem bireylerin sözlerini ve sözcelerini *yorumlayan* bir makine inşa ederek onların sözcelerini sanki kapitalizmin hâkim gerçekliği ile uyumluymuş gibi göstermeyi başarır, hem de öznenin dublörünü yaratarak işleyen bir *özneleştirme*-makinesini devreye sokar. Televizyon bizi, sözcelemin nedeni ve kaynağı bizmişiz gibi, sözcenin öznesi olarak konuşmaya teşvik eder. Aynı zamanda bu iletişim makinesi sayesinde sözcenin öznesi olarak konuşuluruz. İnsan (ister bir edebiyat programına ister bir talkşova çıksın, ister bir reality şovda yaşadıklarını ifadeye büründürsün), bir televizyonda kendisiyle röportaj yapıldığında sözcenin öznesi olarak devreye sokulur ("Siz, sayın izleyici, ya da siz, televizyon programına katılan sevgili konuk") ve çok-bileşenli bir yorumlama makinesine tabi kılınır. Her şeyden önce siz, söylemsel olmayan, yorumlamak, seçmek ve standartlaştırmak için tasarlanmış bir makinenin egemenliğine dâhil olursunuz ve bu daha siz konuşmaya başlamadan önce gerçekleşir.

Dilbilimden bağlamsal dilbilime uzanan çeşitli dilbilim yöntemlerini izleyen televizyon, sözcelemin tüm dilsel ve dilsel olmayan bileşenlerini kendisine dâhil eder. Sadece hazır ve az sayıda sözceden değil, belli bir söz dağarcığı, belli bir tonlama, konuşma akışının belli bir hızı, belli bir davranış, belli bir ritim, belli el-kol hareketleri, belli bir giyim-kuşam tarzı, renk tonlarının belli bir dağılımı, içinde konuşulan belli bir çerçeve, karelerin belli bir ayarından vs. yola çıkarak işler. Daha ağzınızı açar açmaz, uzmanlardan ve akademisyenlerden destek alan ve sizin sözceleminiz, özneleşmeniz, anlamınız ile hâkim sözceler, özneleşmeler ve anlamlar arasında var olabilecek uçurumu ölçüp biçen bir muhabirin nesnesi haline gelirsiniz. Röportajın sonunda, sözcelemin bir öznesi olduğuna inanan, kendisini sözcenin mutlak, tekil nedeni ve kaynağı gibi hisseden ama aslında bir makinenin ürünü olan ve sürecin çıktısından başka bir şey olmayan bir sözce öznesi, iletişim makinesinin semiyotik bir ürünü olursunuz. Sözcükleriniz, size *dayatılmış ve sizden beklenen* sözcelere ve ifade tarzlarına varacak şekilde un ufak edilir, insanın kendi zihinsel gerçekliği hâkim gerçekliğe varacak şekilde tuzla buz olur. Farkında olmadan, iletişim makinesinin sözcelerine ve sözcelemlerine dâhil olursunuz.

Televizyona çıkmak, insan ne derse desin, ne yaparsa yapsın, hâkim anlamlandırmalar ve özneleşmelerin tuzağına hâlihazırda düşmüş olma riskini daima beraberinde getirir. Konuşursun ama gerçekten dert ettiğin hiçbir şey dememe tehlikesine düşmekle karşı karşıya kalırsın. Demokratik toplumlarımızın tüm sözceleme *dispositif*leri, bu özne yarılışının az çok akıllıca düşünülmüş varyasyonlarıdır ve bunlara isnaden sözcelemin öznesi bir beyan öznesi olarak yansımak zorundadır: Anketler, pazarlama, seçimler, siyasi ve sendikal temsil ve daha bir sürü şey. İnsandan, seçmen olarak, kendi kanaatini sözcelemin öznesi olarak ifadeye büründürmesi beklenir ama aynı zamanda söz konusu insan sözce öznesi olarak konuşulur, zira insanın kendi konuşma özgürlüğü önceden hazır olarak kodlanmış olanaklar arasında bir seçim yapmakla sınırlıdır. Seçimler –tıpkı anketler, pazarlama, sendikal ve siyasi temsil gibi- insanın fikrinin önceden sorulmamış olduğu sorunlarla alakalı evvelden varılmış bir uzlaşmayı, önceden tesis edilmiş bir konsensüsü bir önkoşul olarak varsayar. İnsan kendisini ifade ettikçe, konuştukça, iletişim makinesinin interaktifliğine dâhil oldukça söylemek istediklerini söylemekten feragat eder, zira insan, iletişim *dispositif*leri sayesinde kendi kolektif sözceleme asamblajlarından koparılır ve başka kolektif asamblajlara (bu durumda televizyona) bağlanır.

Tabiyet, bir ideoloji meselesi değildir. Özel olarak işaretleri, dilleri, iletişimi hedef almaz, zira ekonomi muktedir bir özneleştirme makinesidir. "Üretim tarzı" olarak değil özneleştirme makinesi olarak tanımlanabilecek olan şey bizzat kapitalizmdir. Deleuze ve Guattari için sermaye "insanları özne olarak kuran" fevkalade bir "özneleştirme noktasıdır," "fakat kimileri, 'kapitalistler,' sözcelemin özneleriyken [...], diğerleri, 'proleterler,' sözcenin özneleridir, teknik makinelere tabidir [...]".[6]

Çağdaş yönetim teknikleri sayesinde ücretli çalışanların "beşeri sermaye"ye, kendi kendilerinin girişimcilerine dönüştürülüşü, özneleştirme ve sömürü sürecinin tamamlandığını ifade eder, çünkü burada ikiye yarılan aynı bireydir. Birey, bir yandan "kendiliğinin" "maddi olmayan" ve "bilişsel" kaynaklarını tüm faaliyetleriyle ilişkilendirerek özneleştirmeyi en uç noktaya kadar götürür; öte yandan özdeşleştirici bir özneleştirme ve sömürüye doğru bir çaba sarf eder, zira hem kendisinin patronu hem de kölesidir, kapitalist ve proleterdir, sözcelemin öznesi ve sözcenin öznesidir.

Makinesel kölelik

> Sibernetiğe yakın bir anlamıyla kölelik, başka bir deyimle: Uzaktan kumanda etmek, mümkün olanın yeni çizgileri karşısında açılmak ve geri beslemek
>
> \- Félix Guattari

Televizyon makinesi aynı zamanda algısal, duyusal, duygulanımsal, bilişsel ve dilsel davranışların temel işlevselliğini kuşatarak ve böylece bizzat insani faaliyetlerin ve hayatın alanına nüfuz ederek makinesel kölelik *dispositif*i gibi hareket eder.

Makinesel kölelik, öznelliğin birey-öncesi, biliş-öncesi ve dil-öncesi bileşenlerini harekete geçirmekten ve modüle etmekten ibarettir; henüz bireyleşmemiş ve henüz bir özneye atfedilemeyen duygulanımları, algıları ve hissiyatları tıpkı bir makinenin bileşenleri ve unsurları gibi işletir. Tabi kılma, kolayca manipüle edilebilir molar öznel temsiller, toplumsal kendilikler veya küresel kişiler ile ilişkilenirken, "makinesel kölelik, katmanlaşmış toplumsal ilişkiselliklerde çok daha zor yakalanabilir bir moleküler arzu ekonomisini gözeterek, altkişisel ve alt-toplumsal unsurları tesis eder" -bunlar, bireyleşmiş özneleri harekete geçiren unsurlardır. Dolayısıyla, makinesel kölelik, toplumsal tabiyet ile aynı şey değildir. Toplumsal tabiyet, öznelliğin molar, bireyleşmiş boyutuna yönelirken, makinesel kölelik, onun moleküler, birey-öncesi, dil-öncesi ve toplumsal-öncesi boyutunu faal kılar.

---

[6] Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1997, 634.

Makinesel kölelikte artık televizyonun birer kullanıcısı, televizyon ile dışsal bir nesneymişçesine karşı karşıya olan "özneler" değilizdir. Makinesel kölelikte, televizyonla bağlantılıyızdır ve tıpkı input/output aparatları gibi, televizyon aygıtının bir bileşeniyizdir; enformasyonun, iletişimin ve göstergelerin aktarılmasına olanak sağlayan ve/veya bu akışı engelleyen iletişim cihazlarıyızdır. Makinesel kölelikte, makineyle, kelimenin tam anlamıyla yekvücut oluruz. Makinesel köleliğin işleyişi, "insani" ve gayrı-insani, özne ve nesne, duyulur ve anlaşılır olan arasında bir ayrım tanımaz. Toplumsal tabiyette, bireylere ve makinelere kendi içinde kapalı birer bütün (özne ve nesne) gözüyle bakılır ve aralarına aşılmaz sınırlar çekilir. Buna karşın makinesel kölelikte, bireylere ve makinelere açık birer çeşitlilik gözüyle bakılır. Birey ile makine, aynı düzlemde kalan ve özne/nesne, insani/gayrı-insani, duyulur/anlaşılır ikilikleriyle anlaşılmaya müsait olmayan unsurlardan, duygulanımlardan, organlardan, akışlardan ve işleyişlerden oluşan bir toplamdır. İnsanın işlevleri, organları, kuvvetleri, teknik makinenin belli işlevleri, organları ve kuvvetleriyle bağlantılıdır ve onlarla birlikte bir asamblaj oluşturur.

Guattari'ye göre, makinede var olan ve ancak bu makinesel boyuta yuvalanıldığında keşfedilebilecek "canlı" bir veçhe, bir sözceleme ustası, bir olanak haznesi vardır. Makine, sadece kendisini oluşturan parçaların ve unsurların toplamından ibaret değildir. "Mekanik vaziyette bile bir öz-örgütlenme, geri besleme ve kendine göndermelilik faktörünün taşıyıcısıdır." Bir gücü vardır: Bu da yaratıcı süreçleri açma kudretidir. Böylece "öznellik," Batı düşünce geleneğine ne kadar garip gelirse gelsin, öznenin olduğu kadar nesnenin tarafında da bulunur.

Kapitalizmin muazzam gücü, aynı madalyonun iki yüzü gibi işleyen bu iki *dispositif*ten kaynaklanır, ancak kapitalizme bir tür mutlaklık kazandıran şey makinesel köleliktir, zira o, bireylerin kendilerinin farkına vararak kendilerini tanıdıkları ve yabancılaştıkları rollere, işlevlere ve anlamlandırmalara nüfuz eder. Sermaye, makinesel kölelik sayesinde algısal işlevleri, duygulanımları, bilinçdışı davranışlarını, dil-öncesi ve birey-öncesi dinamiği ve onun yeğin, gayri zamansal, gayri mekânsal ve anlamsız bileşenlerini etkinleştirmeyi başarır. Sermaye, bu mekanizmalar sayesinde, insanlığın taşıdığı arzu yüklenmesini kontrol etmeyi üstlenir.

Kapitalist "üretim"in gerçekliliğinin bu kısmı büyük oranda görünmezdir. Birey-ötesi bir tanım bile bunu kavrayamaz; bu yüzden makinesel olanın ötesi hakkında, yani toplumsal ve bireysel boyutun hem bu tarafında hem o tarafında işleyen ilişkilerden söz etmek gerekir. Bu anlamıyla Deleuze ve Guattari, makinesel zamandan, makinesel bir artı-değerden, makinesel bir üretimden söz eder. Bu, her halükarda, birikimin, değer üretiminin ve sömürünün temelidir. Kapitalist üretimin bu "görünmez" kısmı en önemli kısmıdır ve değerlere dair tutulan hesaplardaki biçimlerin paradoksal olarak asla gözetmediği, her tür hesaptan kaçan kısımdır.

Félix Guattari'ye göre insan emeğini (veya iletişimi) karakterize eden makinesel köleliğin derecesi, hesaplanabilir olmadığı için "asla olduğu gibi nicelleştirilemez." "Buna karşın bir işyeriyle veya herhangi bir toplumsal işlevle ilintili toplumsal yabancılaşma, yani öznel tabiyet, her zaman hesaplanabilir olduğu için kusursuz bir şekilde nicelikleştirilebilir". Bir yerde olma zamanı, öznenin toplumsal yabancılaşma süresi ölçülebilir, ama makinesel düzeyde en azından bir özne olarak bireyin ortaya çıkardığı şeyler ölçülemez. Bir fizikçinin yaptığı işin görünürlüğü, toplumsal yabancılaşma süresi, laboratuarında geçirdiği zaman nicelleştirilebilir, ama üzerine çalışarak çıkardığı formüllerin makinesel değeri nicelleştirilemez. Marx'ın paradoksu, makinesel bir üretimi tarif etmesi, ama aynı zamanda bu üretimi tabiyet ve insani zamansallıklar (işçinin çalışma süresi) yoluyla ölçmek istemesidir.

Ritournelle veya öznelliğin üretimi ya da soyut makine

Köleleştirme ve özneleştirme düzenekleri, ilişkileri etkiler. Foucault'nun iktidar tanımına göre, bu düzeneklerin eylemi, olası bir eylem üzerinde etkide bulunan, "özgür" bireyleri, yani virtüel olarak daima farklı eylemlerde bulunabilecek bireyleri etkileyen eylemlerdir. Bu, sadece olası başarısızlıkları, öngörülemez sonuçları veya sırt çevirmelerin, hinliklerin, bireysel direnişin faal kılınmasını değil bağımsız, özerk özneleşme süreçlerinin olanağını da imler. Burada makinenin üçüncü kavramını buluruz: Bu, işleyişini televizyon üzerinden gözler önüne sermeye devam edeceğimiz "soyut makine" kavramıdır.

Televizyon izlediğimde çeşitli *dispositif*lerin kesişme noktasında var olurum: 1. Makinesel kölelik olarak tanımlanabilecek ve burada "aygıtın yatay/dikey ışık hatları sayesinde ortaya çıkan algısal büyülü cazibe"[7] olarak betimlenebilecek, içimden geçen ve birey-öncesi, moleküler boyutumu teşkil eden, bedenin, beynin veya hafızanın yeğinlikleri, zamansallıkları ve duygulanımlarıyla düzenlenebilecek *dispositif.* 2. Özne olarak tahayyüllerimi, duygularımı, alışkanlıklarımı (molar boyutumu) harekete geçiren söylemsel içerik tarafından idame ettirilen bir kendini kaptırmış olma ilişkiselliği. 3. Rüyalara dalışımda dolanan bir bilinçli ve bilinçsiz fantazmalar alemi...

Tabi kılma ve köleleştirme bileşenlerinin çeşitliliğine rağmen, içimden geçen dilsel ve makinesel, söylemsel ve söylemsel olmayan sözcelem ve tözlerin konularının çeşitliğine rağmen, göreli bir birlik ve bütünlük, tamamına ermişlik duygusunu korurum -bunu bana, Deleuze ve Guattari'nin *Ritournelle*[8] dediği şey veriyor. Bu *dispositif* toplamından bir "motif," manyetik "çekim" olarak işleyen bir *ritournelle* çıkar. "Çeşitli bileşenler heterojenliğini korur ama" onları bir arada tutan "*ritournelle* tarafından asla zapt edilmezler."[9]

---

[7] Bkz. (devamı için de) Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris: Galilée 1992, 32.

Ritournelle, bizi, öznellik üretimi tekniklerine, Michel Foucault'nun bahsettiği "kendilik ilişkisi"ne yönlendirir. İktidar ve bilgi ilişkileri, onlardan kaçan özneleşme süreçlerinden kopar. *Ritournelle*, ismine rağmen en tekil makine olan "soyut makine"nin işleyiş koşuludur, bu makine söz konusu çeşitli düzlemlerde çaprazlamasına işlemeyi ve onlara yalnız bilişsel veya estetik değil öncelikle varoluşsal bir kıvam vermeyi beceren makinedir. Soyut makine, maddi ve semiyotik unsurları birbiriyle iç içe geçirir, ama bunu söylemsel olmayan bir noktadan, adı anılamaz ve anlatılamaz bir noktadan yapar, zira söylemselliğin kalbinde mevcut bulunan söylemsel olmayanın ocağına dokunur. Geçilmesi gereken varoluşsal eşiklere olanak sağlayarak öznel bir dönüşümü işletir.

Guattari, "soyut makine" Debussy'yi bu şekilde tarif eder: "Bu bir ifade, bir yarık, söylemsel olmayan bir odaktır. Sadece müzikal boyut değil, ona sınır komşusu olan plastik, edebi, toplumsal boyutlar da vardır (Salon, ulusalcılık) vs. Demek ki çeşit çeşit bileşenin olduğu heterojen bir evren söz konusudur. Evrenlerin ve dünyaların bu kümelenişinden, onları yeni bir yol ve yordamla bir arada tutan bir sözcelem öznesi çıkar."

Ritournelle'de, kendilik ilişkisinde, öznellik üretiminde, olayı tetikleme ihtimali, serileştirilmiş ve standartlaştırılmış özne üretiminden çekilme ihtimali yatar. Fakat bu ihtimal imal edilmelidir. Olanaklılığın seçenekleri yaratılmalıdır. Guattari'nin "estetik paradigması" bu yöne işaret eder: Bu, varoluşsal dönüşümün provasının alınabileceği politik, ekonomik ve estetik *dispositif*leri inşa etmeye işaret eder. Temsil değil bir deney yapma politikası.

---

[8] Deleuze ve Guattari *Bin Yayla*'da bu terimi şöyle açıklar: "*Ritournelle*, yeryurt düzenlemesine doğru gider, oraya yerleşir ya da oradan dışarı çıkar. Genel bir anlamda, bir yeryurt çizen ve yeryurtsal motifler ve manzaralarla gelişen her tür ifade malzemesi bütününe *ritournelle* diyoruz." Akt. François Zourabichvili, *Deleuze Sözlüğü*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yayınları, 137. (ç.n.)

[9] *Chaosmose*, 33.

Çokluğun Grameri

Paolo Virno

Modern politik teorinin güncel krizi, politik tahayyülümüzde köklü bir değişiklik arayışını da beraberinde getirdi. Bu arayışa bir yanıt olarak Virno, klasik politik felsefenin Hobbesçu "halk" kavramına karşıt olarak, Spinoza'nın "çokluk" kavramına dikkat çeker. Çoklukta, temsili olmayan ve devletsiz bir toplumsal-politik varoluş tarzının olanaklarını bulur. Klasik politik teorinin temsil, halk, devlet ve egemenlik gibi kurucu öğelerinin hepsi de Bir ve Çok'un ilişkisinin belli bir kavranışına dayanır. Her durumda Bir, tekilliklerin içinde buharlaşarak yok olduğu merkezcil bir hareketin nihai çıktısıdır. Oysa Virno çoklukta, atomlaştırılmış bireylerden çok daha karmaşık farklılaşmalara izin vermesiyle, devletin birliğinden daha evrensel olan bir birlik görür. Çokluk, insanlığın bilişsel, dilsel, duygusal, politik ve üretici güçlerinden oluşan, sürekli edim halindeki ortak olandır. Nitekim zihinsel faaliyet, politik eylem ve emek arasındaki sınırları ortadan kaldıran post-Fordist emeğin yaşam biçimi tam da böyle bir varlık tarzı olarak çokluğu yansıtmaktadır. 21. yüzyılın politik öznellikleri yaşam biçimlerindeki dönüşüme denk düşen yeni bir dile ihtiyaç duymaktadır. Çokluğun Grameri, bu dilin kıtasını bize tanıtan adeta bir etik-politika sözlüğüdür.

Ev Canavarı

prole.info

“Oturmak için bir yer mi arıyorsunuz? Ya da yaşamak için yepyeni bir dünya? Fakat belki de radikal teorinin sıkıcı olduğundan korkuyorsunuz? O zaman Ev Canavarı tam size göre bir kitap. Şimdiden klasikleşen Restoranları Kaldıralım’ın (Abolish Restaurants) yazarı bir diğer can alıcı meseleyi ele alıyor: barınma sorunu. Sınıf analizi + günlük yaşamın eleştirisi + sansürsüz yenilikçi çizimler + daha fazlası... Keyfini çıkarın!”

Gilles Dauve

“Kısmen Marx’ın resimli kılavuzu, kısmen meta olarak ev üretiminin ve tüketiminin günlük sonuçlarının analizi ve kısmen de devrimci silahlanma çağrısı!”

Aufheben

Ev Canavarı görünürde basit bir günlük hayat konusunu (evi) ele alır ve onu çevreleyip belirleyen toplumsal ilişkilere bakar. Şantiyeden ve evlerin fiziksel inşasından başlayan kitap, yavaş yavaş daha fazla meseleyi birbirine bağlayarak inşa eder: kentsel dönüşüm ve şehir politikalarından cinsiyet rollerine ve kimlik politikalarına, taşeronluk ve spekülasyondan sendika sözleşmeleri ve müzakerelerine, tümüyle kişisel olan düşünce ve etkileşimlerden büyük ölçekli politik ve ekonomik kuvvetlere. Barınma meselesine bir bakış olarak başlayan kitap bir bütün olarak kapitalizm eleştirisi şeklinde genişler. Metne alaycı, güzel ve kasvetli siyah beyaz görseller eşlik eder.

Bu kitap, Antik Çağ'dan günümüze, makine kavramının farklı tarihsel dönemlerde taşıdığı anlamların ve geçirdiği dönüşümlerin soybilimini araştırır. Kitabın temel izleğini, makine kavramına dair iki farklı yaklaşım oluşturur: bir yanda salt teknik bir alet, araç olarak öte yanda toplumsal bir ilişki, bir iletişim, bir mübadele olarak ele alınan makine kavramı. Bu iki farklı makine kavrayışı, hem toplumsal tahakküm ve tabi kılma mekanizmalarının kuruluşuna ve işleyişine hem de toplumsal direnişin, isyanın ve özgürleşme olanaklarının yaratılmasına dair iki farklı okumaya yol açar. İkinci makine kavramını tercih eden Raunig, Marx'ın *Grundrisse*'deki makine analizini ve genel zekâ kavramını, Deleuze ve Guattari'nin makine ve asamblaj kavramları ile birlikte yorumlar. Raunig açısından mesele, toplumsal bir ilişki, iletişim, mübadele olarak makine kavramının hem kapitalizmin sürdürülmesinin hem de direnişin olanaklarını yaratmasıdır. Burada Marx'ın genel zekâ ve makine kavramları, insanın iletişimsel, duygulanımsal, fiziksel ve entelektüel üretim kapasitelerinin bir yandan sermaye tarafından mülkleştirilerek tahakküm altına alınmasını ifade ederken, öte yandan direnişin ve özgürleşmenin kudretini ifade eder. Benzer şekilde Deleuze ve Guattari'nin savaş makinesi kavramı, "kaçış ile icadın, devlet aygıtından kaçış ile kurma hareketinin, kurucu bir kaçışın icadının bileşimidir." Raunig, buradan yola çıkarak post-fordist dönemdeki küresel hareketi, özellikle güvencesizler hareketini hem Marx'ın genel zekâ kavramı hem de Deleuze ve Guattari'nin savaş makineleri ve asamblaj kavramları ekseninde, kapitalizmden "çıkış"ın kudreti, özgürleşme arayışı ve başka bir toplumsallık kurmanın olanağı olarak görür.

9 789756 056578

otonom

www.otonomyayincilik.com
iletisim@otonomyayincilik.com